

## يوم الأديب الكويتي

بقلم: سليمان الحزامي\*

مع انطلاقة العام الميلادي الجديد ٢٠١١ تبدأ انطلاقة وطنية كبيرة للاحتفال بمرور ٥٠ سنة على استقلال دولة الكويت عام ١٩٦١ وذلك يوم ٢٠١١/٢/٢٥، كذلك هناك مناسبة أخرى تحتفل بها دولة الكويت هي مرور ٢٠ سنة على تحريرها يوم ١٩٩١/٢/٢٦ والمناسبتان عزيزتان على كل مواطن ومقيم بهذا البلد، ولقد تم حشد فعاليات كثيرة وكبيرة لانطلاقة هذه الاحتفالات الوطنية، ومع بزوغ هذه الاحتفالات التي تشرف عليها اللجنة العليا للاحتفال بالعيد الوطني والمناسبات الوطنية، ومن مبدأ أن الكويت لها قصب السبق في المبادرات ولتاريخ الكويت الأدبي الكبير والذي بدأ كما تقول الوثائق يوم ١٩٢٤/٤/٣٠م حيث تم إشهار النادي الثقافي الكويتي، بمجهودات كويتية صرفة تصدى لها رجال من الكويت، وحفظ لهم التاريخ هذه الذكرى الطيبة، ومنذ ذلك التاريخ أي منذ أكثر من ثمانية عقود من الزمن عرفت الكويت عدداً من الشعراء والأدباء من كتاب القصة

والرواية والمسرح إلى آخر مجالات الإبداعات الأدبية.

ونظراً لأهمية الأديب الكويتي ولدور الأديب الكويتي في تحريك المجتمع وتأثيره في سلوكيات وأدبيات في حياة الفرد والمجتمع وبناء الحضارة وترسيخ مبدأ الثقافة العامة في هذا الوطن وللسمعة الطيبة التي نالها الأديب الكويتي في محافل كثيرة من دول العالم العربي منها وغير العربي، ونظراً لما يشكله الأدب في حياة الأمم وبناء الحضارات، فإن مجلة البيان تضع أمام اللجنة العليا للاحتفال بالعيد الوطني، وهي المحلة الناطقة باسم رابطة الأدباء في دولة الكويت، تضع أمام هذه اللجنة الموقرة اقتراحاً مبني على المبادرة والأخذ بزمام التأسيس بأن يكون للأديب الكويتي يوماً في تاريخ وطنه.

ونظراً لأهمية الأديب الكويتي ولدور الأديب الكويتي في تحريك المجتمع وتأثيره في سلوكيات وأدبيات في حياة الفرد والمجتمع وبناء الحضارة وترسيخ مبدأ الثقافة العامة في هذا الوطن وللسمعة الطيبة التي نالها الأديب الكويتي في محافل كثيرة من دول العالم العربي منها وغير العربي، ونظراً لما يشكله الأدب في حياة الأمم وبناء الحضارات، فإن مجلة البيان تضع أمام اللجنة العليا للاحتفال بالعيد الوطني، وهي المحلة الناطقة باسم رابطة الأدباء في دولة الكويت، تضع أمام هذه اللجنة الموقرة اقتراحاً مبني على المبادرة والأخذ بزمام التأسيس بأن يكون للأديب الكويتي يوماً في تاريخ وطنه.

ندعو لأن يكون الاحتفال بيوم  
الأديب الكويتي في العام 2011 هو  
تمهيد لاحتفالات قادمة لتأسيس  
رابطة الأدباء وبمرور خمسين  
عاماً على تأسيسها وكذلك  
الاحتفال بمرور أكثر من 45 عاماً  
على مجلة البيان والتي تصدر من  
رابطة الأدباء في الكويت.

أعني بذلك أن يكون لدينا يوم يسمى  
"يوم الأديب الكويتي" حتى نستطيع  
أن نرد شيئاً من الجميل لأدباء الكويت  
وشعرائها ومثقفاتها، ونحن عندما نقدم  
هذا الاقتراح من خلال مجلة البيان ومن  
خلال رابطة الأدباء في دولة الكويت،  
فإننا لا نقدم شيئاً بعيداً عن الواقع،  
بل إن كثير من الشعوب والأمم تحتفل  
بيوم الأديب في وطنها، وقد أن الأوان لأن  
يكون للأديب الكويتي يوماً يحتفل به من  
كل عام، ونقترح أن يكون هذا التاريخ هو  
يوم ٣٠ / ٤ من كل سنة، لأن هذا التاريخ

مرتبط بتأسيس النادي الثقافي الكويتي عام ١٩٢٤م من شهر نيسان كما أسلفنا.

إن المبادرات تصنع حضارات وتشكل دافعاً وحافزاً للإبداع والإنتاج ومن هذه الزاوية  
ومن هذا المنظور فإن تبني اللجنة الوطنية للاحتفال للأعياد الوطنية تكون سباقة  
إذ تعاملت مع هذا الاقتراح بعين الرضا والموافقة بأن يكون ٣٠ / ٤ / ٢٠١١ هو الاحتفال  
الأول ليوم الأديب الكويتي.

إنها آمنيات لا أظن إنها صعبة التحقيق، بل هي هدية لأدباء الكويت ونحن نحتفل  
بمرور ٥٠ سنة على استقلال هذا الوطن والاحتفالات الوطنية الأخرى.

ولعل من نافلة الحديث ومن نافلة البيان أن هذا العدد يصدر كأصدار خاص لحياة  
الأديب الراحل والشاعر المبدع أحمد العدوان صاحب المبادرات الأدبية التي لا تزال  
نعيش عليها. وتكريماً لهذا الشاعر فإني أرى أن تحقيق هذا الحلم أو هذه الأمنية  
أمراً يتماشى مع مجلة البيان وهي تحتفل بإصدار هذا العدد الخاص عن الشاعر  
أحمد العدوان.

وكذلك نحن ندعو لأن يكون الاحتفال بيوم الأديب الكويتي في العام ٢٠١١ هو تمهيد  
لاحتفالات قادمة لتأسيس رابطة الأدباء وبمرور خمسين عاماً على تأسيسها وكذلك  
الاحتفال بمرور أكثر من ٤٥ عاماً على مجلة البيان والتي تصدر من رابطة الأدباء  
في الكويت.

إنها حلقات متصلة أتمنى أن أراها عقداً على جيد وطننا الحبيب الكويت.

وللبيان كلمة

\* رئيس التحرير



## أحمد العدواني

- مؤلف كلمات النشيد الوطني الكويتي.
- ولد أحمد مشاري العدواني عام ١٩٢٣م في الكويت.
- تلقى تعليمه الابتدائي والثانوي في المدرسة الأحمدية والمدرسة المباركية.
- منذ طفولته تلقى ثقافة دينية نابعة من القرآن الكريم والسنة النبوية وقصص الأنبياء.
- التحق بالأزهر عام ١٩٣٩م وتخرج عام ١٩٤٩م.
- شارك في تحرير أول مجلة كويتية هي مجلة (البعثة) التي كان يصدرها بيت الكويت في القاهرة.
- شارك في إصدار مجلة (الرائد) عام ١٩٥٢م عن نادي المعلمين.
- في عام ١٩٥٤م عمل مدرساً للغة العربية في ثانوية الشويخ.
- انتقل للعمل في إدارة المعارف حيث شغل عدة مناصب إدارة وافية.
- في عام ١٩٦٣م عين وكيلاً مساعداً للتربية.
- شارك في تأليف عدد من الكتب المدرسية، وفي عدد من اللجان الفنية، والمؤتمرات العربية التربوية والثقافية.
- في عام ١٩٦٥م انتقل للعمل في وزارة الإعلام، حيث عين مديراً للتلفزيون، ثم أصبح وكيل وزارة مساعداً للشؤون الفنية.
- في عام ١٩٧٣م عين أميناً عاماً للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وهو أحد المؤسسين له.
- يعتبر العدواني واحداً ممن ساهموا في تطوير الثقافة في الكويت، ومن رموز حركة التنوير الأدبية.
- في عام ١٩٦٥م-١٩٦٦م أنشأ مركز الدراسات المسرحية، في عام ١٩٦٩م أصدر سلسلة (من المسرح العالمي)، في عام ١٩٧٠م أصدر مجلة (عالم الفكر) الفصلية، في عام ١٩٧٢م أنشأ المعهد الثانوي للموسيقى، وفي عام ١٩٧٦م أنشأ المعهد العالي للفنون الموسيقية، كما أنشأ المعهد العالي للفنون المسرحية.
- منذ عام ١٩٧٣م وحتى تقاعده عمل مع زملائه - وعلى رأسهم الأستاذ عبد العزيز حسين وزير الدولة لشؤون مجلس الوزراء سابقاً، والمستشار بالديوان الأميري بالتخطيط والتنفيذ لكثير من المشروعات والبرامج الثقافية، من أبرزها تأسيس قسم الإصدارات الثقافية الدائمة مثل:

- سلسلة (عالم المعرفة) ١٩٧٨م، مجلة (الثقافة العالمية) ١٩٨١م.
- في عام ١٩٨٠م حاز العدواني على جائزة مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، مناصفة مع الشاعر أحمد رامي، كذلك حصل على جائزة دول مجلس التعاون، وكان وقتها في رحلة علاجه الأخيرة إلى أمريكا.
- كان العدواني عضواً في استراتيجية الثقافة العربية من قبل الجامعة العربية.
- ساهم بدور فعال ومؤثر في الحركة الثقافية من خلال المواقع التي شغلها في حياته، وترك بصمة واضحة على مسار الثقافة، ليس على مستوى الكويت وحدها، بل على مستوى الخليج والمنطقة العربية.
- ترجمت العديد من قصائده إلى اللغتين الإنجليزية والفرنسية، كما تغني بها العديد من المطربين مثل "شادي الخليج" الذي غني له: سمراء لي خليل حسين، ياللي شغل بالي، فرجة العودة، وصدي الماضي، وأغنية، دارنا يا دار، وأرض الجدود اللتين غنتهما "أم كلثوم".
- كان شاعراً ومفكراً من جيل القيم والصبر والجلد، مثالياً هادئاً إلى درجة التصوف والتعفف، بعيد النظر، متجدد الفكر والتأمل، أينما يحل يضيء بفكرة الثاقب، وحيثما يمر يترك بصماته بهدوء، إنه فارس
- الشعر والتراث والصمت والإباء، وابن الكويت البار.
- مؤلفاته :
- ١- أجنحة العاصفة (ديوان شعر) صدر عام ١٩٨٠م.
- شركة الربيعان للنشر - الكويت.
- يؤكد الباحث الأديب خالد سعود الزيد (١) أن أحمد العدواني: (أعمق شعرائنا فكراً وأرهفهم نصيباً في الأخذ من التراث والثقافة الحديثة. نهل من المنبعين، متجلياً بروح قلقة، تواقة، لا تستقر، تلتهم بنهم، وتتطلع نحو الأفق الأبعد، كأنما تتشوف مجهولاً معلوماً، من خلال إحساس بواقع أمة مكبول يتغشاها الحزن، وتحوشه الذئاب من كل صوب).
- ويضيف الباحث الزيد (٢) قائلاً: (كان العدواني صوتاً متفرداً يسير في الدرب وحده، فلم يجار في طريقته من شعرائنا في الكويت أحداً، ولم يجز وراءه أحد، على الرغم ممن زعموا أن للشاعر تأثيراً على من لحقه، وهو قول مردود لا يستند إلى دليل ولا يدعمه شاهد.
- فشعر العدواني صورة ذاته الحاملة الممتزجة بالواقع. وإن شئنا قلنا: إنه ذاته القلقة ومسيرته نحو المجهول المعلوم. ولم يكن قلقه مصطنعاً بل كان تطلعاً، إنه قلق الصوفي المتحفز وعقله المستوفى على رأي ابن عربي، فهو لا يرفض شيئاً، ولا يقف عند شيء، فله على كل مورد وقفة، وعلى كل مشرب مأخذ).

١ خالد سعود الزيد: أدباء الكويت في قرنين، الجزء الثاني، ص ٣٩١.

٢ المصدر السابق، ص ٣٩٢.

# أنماط وصور من البنية الشعرية عند العلواني 1923-1990 (\*)

بقلم : د. عبد الله أحمد المهنا\*

شعرية" عند شاعر بعينه ليس أمراً سهلاً ؛ بل يقتضي أن نقف ابتداءً عند محددات مصطلحية ذات أبعاد معرفية ، شديدة التعقيد ، تبلغ أحياناً درجة عالية من التباين والاختلاف في فهم وظيفتها النقدية ، بل في وظيفتها اللغوية أيضاً .

"فالشعرية" (Poetics) مازالت حتى اليوم ، على الرغم مما بلغته الحركة النقدية العربية المعاصرة من تقدم ، في مجال الممارسة والتطبيق ، تشكل للناقد العربي قلقاً قديماً بسبب تباين تطويعها للدرس النقدي المعاصر (١) ، في حين أنها لا تواجه مثل هذا المأزق في النقد العربي ، بحكم أن جذورها تعود إلى النقد الأرسطي ، ولعل مما يؤسف له أن النقاد العرب القدامى الذين كانوا ينقلون عن أرسطو من أمثال الفارابي ، وابن سينا ، وابن رشد ، لم يتعرضوا إلى "الشعرية" بوصفها مصطلحاً إجرائياً فاعلاً ، بل نظروا إلى اللفظة في حدود ضيقة استدعتها نظرتهم العامة إلى الشعر ، في إطار الموروث النقدي العربي .

وعلى الرغم من أن لفظة "الشعرية" تتكرر في كتابات حازم القرطاجني ، نقلاً عن الفلاسفة السابقين ، إلا أنها تجيء مرة متواشجة مع مجال الدلالة في نصوص هؤلاء الفلاسفة ، ومرة أخرى

"ليس العمل الأدبي نفسه هو موضوع الشعرية وإنما الخصائص النوعية المجردة للخطاب الأدبي ، هي وحدها التي تصنع تميز الحدث الأدبي" . ت . تودوروف

- ١ -

مفتتح :

يعد أحمد مشاري العلواني أحد الرموز الشعرية الفاعلة في مسيرة الشعر العربي في الكويت ، لا بحسبه أحد المجددين الأوائل الذين واكبوا حركة التجديد في الشعرية العربية المعاصرة فحسب بل بمعاشيشته الشعرية الواقع كان يموج بأنماط القبح ، التي شكلت له قلقاً مستديماً ، عالجه مرة بالعزلة فلم يفلح ، ثم ارتأى معالجته بالثورة والتمرد عليه شعرياً ، فكان له ما أراد ، مما أضفى على بنيته الشعرية للقصيدة طابعاً خاصاً تحول إلى ما يشبه البصمة اللغوية ، التي لا يكاد يتعداها إلى غيرها ، من أشكال التعبير الشعري ، إلا في حدود ضيقة تقتضيها العلاقات الوظيفية للغة حين الكتابة الشعرية ، وهو ما سنشير إليه لاحقاً حين نتعرض لأنماط البنية الشعرية عنده ، في سياقاتها اللغوية . ولعل من نافلة القول إن البحث عن "بنية

(\*) نشر هذا البحث في كتاب " فقيده اللغة العربية الأستاذ الدكتور مصطفى النحاس سيرة وتحية " ط ٢٠١٠ - قسم اللغة العربية كلية الآداب - جامعة الكويت .  
\* أكاديمي وباحث من الكويت .



اللسانية في تحليل الشعر ، فوصفها بأنها "الدراسة اللسانية للوظيفية الشعرية" ، في سياق الرسائل اللفظية عمومًا ، وفي الشعر على وجه الخصوص" (٦) ، كما لا ينسى من جانب آخر أن يؤكد على أن "الشعرية" تعد جزءًا لا ينفصل عن اللسانيات (٧)، ويعترف "ياكوبسون" بأن تعريفه "للشعرية" هذا ، قد ووجه باعتراضات تدعو إلى فك العلاقة بين "الشعرية" واللسانيات ، بحكم التعارض بينهما إذ إن "الشعرية" تختص بمهمة الحكم على قيمة الآثار الأدبية ، في حين أن اللسانيات تقف عند الحدود الوصفية للعلاقات الوظيفية في لغة الخطاب.

ويرى "ياكوبسون" أن الفصل بين الجانبين يعتمد على تأويل خاطئ ناجم عن التباين الموجود بين بنية الشعر ، والأنماط الأخرى من البنيات اللفظية ، وحتى مع هذا التباين فإن السلوكيات اللفظية تتوجه نحو غاية وهدف معين ، ويؤكد هذا مسألة التوافق بين الوسائل والأثر المراد تحقيقه ، وهو توافق وثيق أكثر مما يعتقد النقاد ، يتمثل في انتشار الظواهر اللسانية في الزمان والمكان ، والانتشار الفضائي والزمني للنماذج الأدبية (٨). وهذه الحاجة المنطقية من جانب ياكوبسون ، في دفاعه عن نظريته ، تكشف عن مدى حجم ما تواجهه هذه النظرية من اعتراضات على المستوى التطبيقي للنظرية.

إن حماسة "ياكوبسون" "للشعرية" بوصفها الحقل المعرفي لللسانيات ، لم يمنعه جمهور مستمعيه في إحدى الندوات ، من أن يوجهوا إليه سؤالاً مثيلاً حول الموضوع ذاته ، بعد أن استفاض

تكون مختلفة عن ذلك (٢) مما يوضح مدى الاضطراب الذي واجهه النقاد قديمًا في تطبيق مصطلح "الشعرية" ، سواء أكان على مستوى الشعر وحده ، أم على مستوى الجنس الأدبي بصورته العامة ، ومهما يكن من أمر فإن آراء القرطاجني في الشعرية ، في تماسها مع الفكر الفلسفي اليوناني ، من خلال شروح الفلاسفة المسلمين ، قد أحدثت نقلة نوعية في مفهوم الشعر عنده بحسبه محاكاة ، وتخيلًا وإغرابًا (٣). وهو ما يكاد يتوافق بصورة أو بأخرى مع الاتجاهات الحديثة في النظرة إلى الشعر (٤) ، مما يجعل حازمًا في المقدمة من النقاد العرب القدامى الذين حاولوا وضع نظرية للشعر ، وإن لم تصل بعد في نضجها واستوائها إلى ما وصلت إليه النظريات الحديثة في مفاهيم الشعر والشعرية.

وإذا كانت "الشعرية" اليوم تعني الاهتمام بالمنجز الإبداعي ، بغض النظر عن النوع ، بحيث تصبح اللغة هي الفاعلية الأساسية في المنجز الأدبي ، بدون اللجوء إلى المعنى الضيق الذي يهتم بالنواحي الجمالية ذات الصلة بالشعر فحسب (٥) ، فإن التطبيقات اللغوية الواسعة ، التي صاحبت الفن الشعري خلال العقود المنصرمة ، جعلت "الشعرية" تبدو في تطبيقاتها على الفن الشعري ، أقرب ما تكون إلى فن الشعر منها إلى الفنون الأدبية الأخرى ، لذا كان "رومان ياكوبسون" (Roman Jakobson) ، رائد التحليلات اللسانية ، وأحد رواد "الشعرية" الحديثة، تطبيقًا وتنظيرًا - حريصًا كل الحرص على ضبط مفهوم "الشعرية" ضبطًا يتسق مع تنظيراته

"والتأويلية" ، على نحو اتسع فيه الجدل حول الأثر الأدبي في سياق تقاربات هذه النظريات والمصطلحات ، التي تتداخل فيما بينها مرة ، وتتقاطع مرات ، حتى أصبح العمل الإبداعي نهياً لتجاربها التحليلية ، ليس لبيان قيمته الجمالية التي أصبح الحديث عنها شيئاً من الماضي ، بل لتجريب نظريات ومناهج جديدة تعتمد إلى التحليل العلمي المنضبط للأثر الفني واختراق قوانينه اللغوية ، التي تتنظم هيكله ، بصورة تضمن هيمنة الوظيفة الشعرية على الوظيفة المعرفية ، بحيث تتراجع هذه الأخيرة إلى درجة الصفر ، في حين تتعالى فيه الأولى إلى درجة المركز ، ويقدر ما يعالج الخطاب الأدبي ذاته لسانياً ، تنكّش الرؤى والأفكار في مقابل ذلك بصورة تلقائية.

لن تحاول هذه الدراسة أن تتبنى كل هذه الأفكار ، والآراء والإطروحات المختلفة للشعرية بصورة عشوائية ، بل ستحاول أن تنتقي منها ما يتناسب مع منهج الدراسة الذي يستهدف التأكيد على نمطية بنية اللغة الشعرية عند العدواني ، بحيث تصبح الأشياء المعبر عنها لغوياً في الخطاب ، هي لب العمل وجوهره الحقيقي وليس الأشياء ذاتها ، "والشاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه ، إنه باختصار خالق كلمات ، وليس خالق أفكار ، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي" (١١).

وعلى هذا فإنّ تميز العمل الأدبي لا يظهر إلا من خلال بنيته اللغوية ، التي تشبه الشفرة الخاصة ، التي تكشف عن دخيلة الشاعر في اختيار هذا النمط من التعبير دون غيره ، وهذا لا يعني ألبتة ،

حديثاً عن الشعرية وعلاقتها الوطيدة باللسانيات ، فكان السؤال على هذا النحو : "ما الذي يجعل من رسالة لفظية عملاً فنياً" (٩).

لم يعدم "ياكبسون" أن يرد على هذا السؤال ، فكأنه كان على موعد معه ، فاستفاض في الحديث عن دور اللسانيات في اكتشاف كل المشكلات التي تثيرها العلاقات بين الخطاب وعالم الخطاب ، وأشار في هذا السياق إلى اللبس المصطلحي الواقع بين ما يسمى "الدراسات الأدبية" ، والنقد الأدبي" ، مما يدفع "عالم الأدب" إلى التلبس بشخصية الرقيب ، الذي يقدم علماً ذاتياً على حساب المحاسن الداخلية للأثر الأدبي ، كما أن تسمية "ناقد أدبي" ، في تطبيقها على عالم يدرس الأدب ، تسمية خاطئة ، فليس هناك بيان يفصل آراء ناقد معين وأذواقه الخاصة ، على الأدب الخلاق ، يمكنه أن يحل محل تحليل علمي موضوعي للملفوظ الفني (١٠).

ومع جهود "ياكبسون" لضبط حدود "الشعرية" وربطها عضوياً باللسانيات ، ونجاح هذا المسعى في الدراسات التي سارت في سياقاتها بعد الحرب العالمية الثانية ، كدراسات "رولان بارت" (Roland Barthes) ، "وديفيد لودج" (David Lodge) ، "ويسوري لوتمان" (Juriy Lotman) ، "ومikhail Riffaterre) ، وغيرهم كثير ، فإنّ الجدل حول فاعليتها في الكشف عن قيمة الأثر الأدبي موضع جدال لم ينقطع ، إذ تداخلت مع "الشعرية" مصطلحات أخرى "كالأدبية" ، و"الأسلوبية" ،

متوسط الحجم، هو "أجنحة العاصفة" ، الذي صدر عام ١٩٨٠م ، ويضم بين دفتيه ثمانية وستين قصيدة، وذلك بعد إلحاح شديد من محبيه وعارفي فضله ، وتمثل هذه القصائد حصيلة ما نشره الشاعر ، في الصحف والمجلات الأدبية ، عبر حياته الشعرية التي امتدت من نهاية أربعينيات القرن الماضي حتى وفاته، عام ١٩٩٠م ، ثم صدر له بعد وفاته ديوانان ، الأول "أوشال" ، وقد صدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب عام ١٩٩٦م ، بإشراف شاعرين متميزين الأول هو الدكتور خليفة الوقيان ، والثاني هو الدكتور سالم خداده ، الأول رفيق درب الشاعر ، والقريب منه روحاً وجسداً بحكم عملهما في المجلس الوطني للثقافة لسنوات طوال ، والثاني شاعر وأكاديمي بارز له بصير ثاقب في نقد الشعر ، ولذا فقد جاء اختيار المجلس الوطني لهما للعمل على إخراج الديوان الثاني في محله الصحيح.

وتواجهنا في هذا الديوان نصوص شعرية نشرت في الصحف بعد صدور الديوان الأول ، وعددها لا يتجاوز تسعة نصوص ، وهذه لا تمثل لنا مشكلة منهجية لأن الشاعر نفسه نشرها خلال حياته ، أمّا المشكلة الرئيسية في هذا الديوان فتتمثل في نقطتين : الأولى ، نصوص نشرت في الصحف قبل صدور الديوان الأول ، ولم تضم إلى مجموعة الديوان ، وعددها ضئيل لا يتجاوز أربعة نصوص ، رأى الشاعر عدم ضمها إلى مجموعة الديوان لسبب غير معروف ، وأربعة أخرى نشرت في كتاب تذكاري أصدرته رابطة الأدباء ، تكرّماً للشاعر بعد رحيله ، والنقطة الثانية تتصل بالنصوص الأخرى

أنّ الإبداع الأدبي شكل من أشكال اللغة فحسب ، بل هو قبل كل شيء إبداع فني منتظم في شكل من أشكال اللغة ، ولا تعرف حقيقة هذا الإبداع الفني وأسراره التعبيرية إلا من خلال تفكيك أبنيته اللغوية ، للكشف عن أسرار اختيار الشاعر هذا النمط بالذات من البنى التركيبية المختلفة في إحالته إلى الأشياء ، التي يعالجها الخطاب من غير أن يكون له حضور فاعل ، أو غير فاعل ، في عمليات التحليل ، فالحضور الكلي هو للعمل الأدبي نفسه ، أو للسارد إن وجد ، بحكم أنّ هذا الأخير هو محرك أحداث العمل ، وأبنيته اللغوية ، وهو الذي يختار الخطاب المباشر ، أو الخطاب المحكي ، فضلاً عن اختياره المتواليات الزمنية في الخطاب. (١٢) ، ولذا فإن دراستنا سوف تتحو إلى هذا المنهج في بحثها عن أنماط وصور من شعرية الخطاب عند العدوانى في سياقاتها وأبنيتها اللغوية المختلفة.

- ٢ -

### إشكاليات التجربة الشعرية عند العدوانى :

تواجهنا في مطلع هذه الدراسة مشكلة إجرائية ومنهجية في آن واحد ، تتعلق بشعر العدوانى نفسه ، ارتأينا الوقوف عندها ، ومناقشتها مناقشة موضوعية قبل التولج في إجراء عمليات تحليلية لرصد هذه المظاهر الشعرية ، بوصفها صورة نمطية لشعرية الخطاب عند العدوانى.

من المعروف أنّ العدوانى لم يصدر له خلال حياته الشعرية إلا ديوان واحد



، أو ما تم استخلاصه من تلك المسودات عن نصوص يعتقدان أنها مكتملة أو شبه مكتملة مما لم ينشر من قبل ، إذ يقولان عنها "وقد خرجنا بحصيلة وفيرة من النصوص تبلغ أضعاف ما نشر له من قبل ، ومنها ما يمثل بداياته ، وفيها ما نحسب أنه لا يرتضي نشره لاعتبارات عديدة ، وبين هذه الطائفة من النصوص وتلك ، مقاطع أو بدايات لقصائد لم تكتمل" (١٥)

ومن الطبيعي أنه ليس ثمة مشكلة مع النصوص المنشورة ، بعد صدور الديوان الأول ، ولا مع تلك التي لم تدرج ضمن قصائد الديوان على اعتبار أن الشاعر أجاز نشرها من قبل ، لكن المشكلة تبقى حاضرة تفرض ظلالتها على البحث ، وتتمثل في تلك النصوص التي نشرت بعد رحيل الشاعر ، ولا أظن أنني مغال حين أقول إنها تمثل تحدياً لنتائج إن تم استبعادها كلها أو بعضها ، لذلك فسنعامل معها بحذر شديد ، على أمل أن يصل البحث إلى استخلاص بنية شعرية ، تعكس النمطية التراتبية للغة الشعرية عند العدوانى.

أما المشكل الرئيس الثاني في المسألة الشعرية عند العدوانى فتتمثل في الديوان الثالث "صور وسوانح" ، الذي تم استخلاص قصائده من مجموعة مسودات أخرى للشاعر ، على يدي مخرجي الديوان السابق ، وقد وصفا هذه الأوراق بأنها كانت في حالة سيئة كسابقتها ، غير أنهما كما يصرحان هذه المرة بقولهما : "لنسنا رغبة ملحة في نشر أكبر عدد من النصوص التي كتبها شاعرنا الكبير ، وإن كانت من تجاربه الأولى ، لذلك اضطررنا إلى التساهل

المخطوطة ، وعددها سبعة وستون نصاً ، تم استخلاصها من أوراق الشاعر ومُسوداته الخاصة ، وهي تمثل العمود الفقري لمجموعة الديوان "أوشال" ، ويقول عنها المشرفان على إخراج الديوان : "وحين تسلمنا تلك الكمية الكبيرة من صور الأوراق وجدناها في حالة سيئة ، فهي في غالبها مسودات غير مرتبة ، وغير مرقمة ، وغير مشكولة ، ولا يحمل قسط منها عناوين للقصائد فضلاً عن عدم وضوح الخط ، وغياب التواريخ التي ترشد إلى زمان كتابتها" (١٣)

ولا يخالجنى أدنى شك في أن تشخيصهما لهذه الأوراق كان تشخيصاً دقيقاً ، إذ سبق للباحث أن أطلعه زوجته الفقيه يرحمه الله على هذه الأوراق بعد رحيله ، حين كان يكتب بحثاً عن "بنية المضمون في شعر العدوانى" عام ١٩٩٤م (١٤) ، على أمل أن يجد في تلك الأوراق ما يساعده على بلورة أبعاد الموضوع وفضاءاته المختلفة ، إلا أن الباحث بعد القراءات المتأنية لتلك الأوراق صرف النظر عن الركون إلى ما فيها واكتفى بالديوان "أجنحة العاصفة" خشية ألا تمثل تلك الأوراق الشاعر نفسه لعدم اكتمال نصوصها ، أو أن المكتمل منها ربما كان الشاعر قد أجل نشره طمعاً في أن يعود إلى مراجعته مرة أخرى لو امتد به الأجل.

وهكذا أجدني مرة أخرى في مواجهة مع هذا النصوص (المشكلة) وإن كانت على نحو أقل وطأة من سابقتها ، بحكم استخلاصها من قبل شاعرين متميزين وضعاً لهما منهجاً دقيقاً وصارماً في جمع نصوص هذا الديوان ، سواء ما نشر منها بعد الديوان الأول "أجنحة العاصفة"

هذا هو التحدي الكبير الذي يواجهه هذا البحث من جهة ، وتواجهه هذه النصوص من جهة أخرى ، في إثبات جدارتها الشعرية ، سواء على مستوى اللغة ، أو تقنيات الخطاب الشعري ، وفيما يلي صور وأنماط من البنية الشعرية عند العدواني كما تتجلى في أعماله الشعرية.

- ٣ -

#### شعرية التوازي :

يعد "التوازي" "Parallelism" أحد الأبنية الشعرية ، المعقدة التي تحتاج إلى مهارات خاصة في تصريف القول ، وهو ذو طبيعة هندسية بحكم مجال الانتماء ، وقد عرفه الشعر العبري القديم في أصوله الأولى نقلاً عن الكنعانيين (١٩) ، كما عرفته الأشعار الشفاهية عبر التاريخ وبخاصة الأعمال "الفلوكلورية" منها ، وعُرف في الشعر القديم والحديث والمعاصر ، وفي مختلف الثقافات قديمها وحديثها .

ولا نكاد نجد اختلافاً يذكر في تحديد مفهوم "التوازي" ، سواء في الموسوعات الأدبية أو الدينية (٢٠) ، إذ إنها مجمعة على أن التوازي ذو طبيعة شائبة ، تتكىء فيه البنية على التماثل في الأصوات ، أو الكلمات ، أو الجمل ، أو الفقرات اللفظية ، أو الأبيات الشعرية ، بحيث تقف كلها ، في انساق النص وشبكة علاقاته ، على نحو متماثل في أبنيتها اللغوية ، أو النحوية ، أو الصرفية ، أو البلاغية ، لتخدم أغراضاً وغايات يستهدفها النص من هذه التشكيلة الفنية . وهو كما يبدو أقرب صلة بالتكرار ، بيد أنه ليس تكراراً بالمعنى الدقيق للكلمة ، فالتكرار يقتضي التطابق بين عناصره ، في حين

قليلاً ، وأعددنا بعض تجاربه المبكرة للنشر ، بعد أن استخلصنا ما نعتقد أنه الشكل الأخير لكل نص" (١٦)

وقد أسفرت نتيجة هذا الاستخلاص ، من تلك المسودات ، حسب ما هو مدون عن ست وأربعين قصيدة ، منها اثنتان وعشرون تامة ، وأربع وعشرون قصيدة لم يضع الشاعر لها عناوين ، وعلاوة على ذلك ، فهناك عدد غير قليل من المقاطع والقصائد القصيرة .

وقد اقتضت الأمانة العلمية لمخرجي الديوان الاعتراف بأنهما لم يتقيدا ، في هذا الديوان ، بالمبدأ الذي وضعاه من قبل في تعاملهما مع الديوان السابق (١٧) ، إذ إنهما ، كما يقولان ، قد اضطررا إلى التساهل قليلاً في ذلك تلبية لتلك "الرغبة الملحة" ، في إخراج أكبر عدد ممكن من قصائد الشاعر ومقطعاته المخطوطة ، لذا نجد أن مخرجي الديوان يسارعان - تحت ضغط إحساسهما بالأمانة العلمية من جهة ، وبالوفاء لذكرى الراحل ، - إلى التنبية إلى أن الشاعر "غير مسؤول أدبياً عما نشر بعد وفاته ، ونعني بذلك شعره المخطوط ، الذي نشر بعضه في ديوانه "أوشال" ، أو الذي سوف ينشر في هذه المجموعة" (١٨)

وموقف البحث من هذه المجموعة الأخيرة كموقفه من سابقتها ، لا يرفضها برمتها ، ولا يقبلها كلها ، مع كثرة المحاذير التي تحيط بهذه المجموعة الأخيرة ، ومنها أن الكثير من هذه القصائد بدايات لم تكتمل ، ومع هذا فسيحاول هذا البحث أن يخضع ما يناسبه منها للدرس والتحليل ، بغية تتبع أنماط البنية الشعرية وصورها عند العدواني .

الشعرية منها ما هو جلي ، ومنها ما هو خفي ، يشف عنه النص ، بصورة لا يخطئها القارئ الفطن ، وأول هذه الأشكال الفاشية في شعره :

#### أ- التوازي الصوتي :

ينبغي أن نتذكر ابتداءً أننا حين نتعامل مع التوازيات الصوتية في القصيدة ، فإننا نتعامل مع نص مدون على الورق ، تلعب فيه العين القارئة دور المراقب لحركة الدواول الصوتية في القصيدة ، وهنا تتراجع حركة السمع إلى درجة الصفر ، وتبقى العين هي المهيمن الأكبر في رصد درجات التوازيات الصوتية ودلالاتها ، ولعل ما يذكره "جون كوهن" (Jean Cohen) في هذا السياق صحيحٌ ، إذ يرى "أن الشعر وضع للإنشاد غير أن المنشدين لا ينشدونه بطريقة واحدة ... وعلماء الأصوات أنفسهم ليسوا متفقين على طريقة واحدة في إنشاد بيت شعري ... ، وإذا ما شئنا أن نقف عند المعطيات الموضوعية المسلمة فينبغي أن نتمسك بها حدده الشاعر صراحة أي بالنص المكتوب" (٢٥) ، إذن النص المدون هو المعطي الحقيقي ، الذي ارتآه الشاعر لنصه الشعري بعيداً عن الاختلافات النطقية، أو اللهجية، التي تصاحب النص حين إنشاده، لكن هذا لا يلغي درجة الإحساس بالصوت كقيمة دالة على نفسها، في سياق اللفظة الواحدة، التي تكون بها ومعها مجموع الدلالة ، ولنتأمل بعض الأمثلة من التوازيات الصوتية التي ترد بكثافة عند العدواني في سياقات قصائد مختلفة.

أنا وأنت كلنهار ..

أنّ التوازي يقتضي التماثل (٢١) ، سواء كان تماثلاً صوتياً أو معجمياً أو دلالياً، فضلاً عن تعادل طرفي التوازي في الأهمية (٢٢).

إنه باختصار كما يقول "يوري لوتمان" "التوازي مركب ثنائي التكوين ، أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر ، وهذا الآخر بدوره يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه ، نعني أنها ليست علاقة تطابق كامل ولا تباين مطلق" (٢٣).

وليس التوازي بعيداً عن عالم البلاغة العربية فقد عرفته بصور وأنماط أخرى مختلفة مثل الترصيع ، والتجنيس ، والمقابلة ، والطباق ، والسجع ، بالإضافة إلى التشبيه ، والاستعارة ، والتمثيل ، إذ في كل هذه الأنواع شكل من أشكال التوازي ، سواء أكان هذا التوازي ظاهراً أم خفياً.

وتتعدد أنواع التوازي وأنماطه وفق غايات الخطاب وأهدافه ، فمرة يكون التوازي مترادفاً ، يعيد فيه الطرف الأول الطرف الثاني في تعبير آخر ، وقد يكون متضاداً ، يتضاد فيه القسم الثاني مع القسم الأول ، وقد يكون التوازي في بعض الأحيان توازياً توليفياً ، يحدد فيه القسم الأول القسم الثاني (٢٤) ، وقد يتمدد التوازي في شبكة الخطاب بصور وأنماط تتجاوز ما ذكر ، تحددها العلاقات الوظيفية لأنساق الخطاب وأبنيتة اللغوية ، على نحو تبدو فيه هذه التوازيات من المنظور اللغوي بعض ركائز الإبداع الفني في العمل الأدبي.

وبواجهنا العالم الشعري للعدواني بأنماط وأشكال مختلفة من التوازيات



أنا وأنت ليس بيننا أسرار ..

أنا وأنت قد عبرنا من طريق واحد ..

قد عبرته قبلنا أجيال ..

تلاّلت كأنها أقمار .. (٢٦)

الحدوث ، في الكتابة الشعرية ، بالتوازي يشير إلى حالات الاختلاف أكثر مما يشير إلى حالات التوافق أو التطابق ، وهو مبدأ متفق عليه .

لكنّ مما يخفف من ذلك أن "الفونيمات" هنا ، تخلق فيما بينها حالات من التوازيات الصوتية المختلفة سواء على مستوى الجنس "لفونيم" أو الأجناس الأخرى المختلفة ، فالفيصل في كل هذا هو موقع "الفونيم" في الكلمة الواحدة ، وتردده في كلمات أخرى متوافقة أو مختلفة في صوتياتها ، مما يجعل من عمليات السلب والإيجاب بين هذه الفونيمات المتجانسة والفونيمات الأخرى السالبة في النص الشعري بالغة الحيوية في عملية التنغيم الصوتي وخلق حالة من التوازيات الصوتية ، على الرغم من درجة الاختلاف في عمليات النطق الصوتي حتى على مستوى "الفونيم" الواحد بين الناطقين بلغة واحدة ، وهذه ليست ظاهرة خاصة بلغة معينة ، بل هي ظاهرة موجودة في الكثير من اللغات ، تختفي على مستوى الكتابة ، وتبرز على مستوى الصوت .

وحين نضع النص كله ، في سياق البياض ، نجد أن الأخير يتركز بصفة رأسية في نهاية الأسطر الشعرية في عشرين موضعاً ، ولا يشير السياق الشعري ، إلى فجوات دلالية تستدعي أشياء خارج دلالتها ، مما يجعل من البياض الشعري في هذا مشكلاً دلالياً ، لا حل له ، وبخاصة أن هذا النص من الشعر المخطوط للشاعر ، ومن ثم فلا نعلم إن كان البياض أصلاً موجوداً في المسودة الشعرية ، التي نقل عنها النص ، أو أنه

قد يبدو المشهد في هذه اللوحة من القصيدة ، كما لو أننا أمام تكرار لفظي يحاول أن يكثف من مشهد الصورة المراد إيصالها عبر الكلمات ، بيد أن الأمر ليس بهذه البساطة ؛ إذ إن التوازي بين "الفونيمات" يطغى على المشهد بصورة لافتة ، تجعل من حضور الفونيمات مقصوداً لذاته في سياق المتكلم والمخاطب ، بحسبهما النواة المركزية في المشهد الشعري ، لخلق نوع من التوازي لا على مستوى الأصوات فحسب ، بل على مستوى بنية الضمائر أيضاً ، سواء كانت ضمائر تكلم ، أو خطاب ، أو غيبة ، التي تهيمن على هذا المشهد من القصيدة بصورة طاغية ، لخلق حالة شعرية يهيمن عليها "التوازي" .

فإذا ما توقفنا عند عالم "صوتيات" هذا المشهد الشعري لنبتين توازيات "فونيماته" فسنجد أن صوت "الألف" بهواقعه المختلفة من الكلمة ، يهيمن بصورة لافتة تبلغ خمساً وعشرين مرة ، يليه في التردد صوت "النون" ، إذ يبلغ اثنتي عشرة مرة ، ثم صوت "التاء" الذي يتردد في توازياته ست مرات متخذاً شكلاً أفقياً ، يليه الرابط الصوتي للتوازيات الثنائية "الواو" ، الذي يتوازي مع نظائره ثلاث مرات متخذاً شكل توازي رأسي .

إن الكثافة الشعرية التي تحاول هذه التوازيات الصوتية ، أن تفرضها ابتداء على مستوى الدلالة ، هو خلق حالة من التماثل في سياق التوازي ، وهذا نادر

يسعى إلى البناء ، والثاني يدفع في اتجاه الخراب والتدمير :

أنا وأنت كلنا زراع ..

أنا وأنت ليس بيننا أسرار ..

أنا وأنت قد أتينا من طريق واحد (٣٠)

قد عبرته قبلنا أجيال ..

تحمل في أكفها الأنوار ..

وانما في غفلة من الزمان

تأمر الطغيان ..

إذا بجيش كالظلام هب كالرياح ..

فأطفأ الأضواء .. في البطاح ..

لكنما شعلتها لما تزل ..

مضيئة بنا ..

ونحن ها هنا ..

أنا وأنت تشعل المصباح ..

لا يزال التوازي الصوتي كما قلنا مستحكماً في هذا الجزء الأخير من القصيدة كسابقه ويكاد يكون "بالفونيمات" السابقة ذاتها ، حيث تتركز بصورة جوهرية في مطلع المقطع ، بنسب مختلفة ، لتأكيد مشهد الاختلاف والتباين الذي يسعى الخطاب إلى تأكيده ، وتعميق صورته ، على نحو تصبح فيه المطابقة والمخالفة أنساقاً لغوية تعمل دلالاتها وفق علاقات الدوال بمدلولاتها ، سواء كانت هذه العلاقات اعتبارية طبقاً للرأي السوسيري Saussurian ، أو ضرورية وجوهرية كما هي عند "إميل بنفست" (Emile Benveniste) ، إذ لا يمكن النظر إلى أحدهما بمعزل عن الآخر ، أو توصيفه خارج نطاق دلالاته ، التي تواضعت عليها الجماعة البشرية فهناك لحمة قوية وتطابق بين الاثنين

أدخل على النص حين إعداده للنشر. وسواء أكان هذا الأمر أم ذاك ، فإن هذا لا يغير شيئاً من الدلالة المركزية في النص التي تحاول التجنيس الدلالي بين "أنا" كضمير متكلم ، وبين "أنت" كضمير مخاطب ، في سياق تجنيس أوسع يتم في سياق ضمير الجمع الغائب ، المعبر عنه في أربعة مواقع بصورة متباينة، تنتظمها أصوات مختلفة ، تحظى بقيمة بنائية دالة على نفسها من خلال امتزاجها بأصوات الكلمات الأخرى ، فتصبح بصمة دالة على الخواص الشكلية والدلالية ، للكلمة المعبر عنها شعرياً في هذا المشهد الشعري القصير، المكتنز الكثافة الشعرية.

ويتركز مشهد التشبيه في هذه القطعة الشعرية على المماثلة في صوت ، "الكاف" ، الذي يرد مرتين في سياق كلمتين متشابهتين في الدلالة ، "النهار وأقمار" ، وإسقاطهما على الآخر ، وهذا النمط من التشبيه كما يصفه ليأكسون نقلاً عن "هوبكنس" (Hobkins) (٢٧) ، ينتمي إلى ما يسمى بالتوازي المنقطع المتكبي على التشابه بين الأشياء. (٢٨) لخلق حالة شعورية ، من التماثل الدلالي ، يصفها هذا الأخير - وفقاً ليأكسون - بالتشبيه من أجل التشابه ، والتشبيه من أجل المغايرة. (٢٩)

وفي المشهد الأخير من القصيدة ذاتها نلتقي بالتوازي الصوتي مرة أخرى في أنماط متشابهة من الفونيمات ، محكومة بتواز أكبر على مستوى البنية الشعرية للنص حيث تتقاطع فيه مشاهد الصورة الشعرية إلى أنموذجين مختلفين ، أحدهما إيجابي ، والآخر سلبي ، الأول

فونيم واحد ، يقود العملية النمطية لبنية الخطاب ، وهو "السين" الذي يتموضع مع بقية "الفونيمات" الصوتية الأخرى في صيغتين صرفيتين "مفاعل" ، "وفواعل" ، وهما معاً تشكلان توازياً آخر على مستوى البنية الصرفية في سياق شبكة الخطاب ، حيث استأثرت الصيغة الأولى في تردها التغمي بسبع دورات من التردد ، في حين استأثرت الثانية بدورتين اثنتين فحسب.

ومهما يكن من أمر فإن فونيم "السين" الذي يبلغ مدى ترده في هذه الشريحة من الخطاب أربع عشرة مرة ، كون له نواة مركزية ، في قلب النص ، فأصبحت جميع التوازيات تدور في إطار هذه النواة ، في بعديها الرأسي والأفقي ، وإن كان الأول يستأثر بالنصيب الأكبر من التوازيات بحكم وقوعه أساساً موقع القافية من الخطاب.

وبلاحظ أن هذه التوازيات تتم في دورتين من دورات النص الشعري ، أو بعبارة أدق في شريحتين منه ، متماثلتين في دلالتهمما الكبرى ، التي يسعى الخطاب إلى تأكيدها بصورة ملحّة من خلال التكرار مرة ، والتوازي الشكلي ، والدلالي مرة أخرى.

ويبدو أن العدوانية كان يتقصد التوازي الصوتي في بعض قصائده لإدراكه مدى قيمة هذا التوازي في إثراء تجربته الشعرية سواء في دلالات أبنيتها الشعرية ، أو تنوع أنماطها وأنساقها الشكلية ، والنص التالي يلقي ضوءاً آخر على نمطية استخدام الشاعر للتوازي الصوتي وتكراره وتوظيفه في أنساق النص الشعري:

مهما اختلفت أو تباينت مسميات هذه العلاقة، التي لا تزال موضع جدل إلى اليوم. (٣١)

ولعله يلاحظ أن السيادة المطلقة ، في هذه الشريحة من الخطاب "لفونيم" "الألف" ، الذي تكرر أربعاً وأربعين مرة ، متوازياً مع نظائره من "الفونيمات" الأخرى ، التي توازيه في شيوعها ، كالنون" ، و"التاء" ، مع اختلافهما في الكم ، ولعل هذه المتواليات الصوتية في كلتا الشريحتين السابقتين تؤكد نوعاً من إطراد البنية الصوتية ، على مستوى الصوت المنطوق ، والزخرفة الفنية على مستوى الرسم الكتابي ، وسواء نظر إليها صوتياً أو قرائياً فهي محكومة بمبدأ التوازي ، فالبنية الشعرية في جوهرها بنية التوازي المستمر ، والترنيمات الموسيقية. (٣٢)

يا وضيء المقابس

أين شم المعاطس ؟؟

رفضوا أن يشاركوا

في الأمور الخسائس

فتوارت ظلالهم

كالظلول الدوارس !!

يا وضيء المقابس

أين دار الفوارس ؟

لهف نفسي على الحمى

والكنوز النفائس !!..

عاجلتها طوارق

من خبيث الدسائس

فإذا ساحة العلى

قفرة كالبسباس !! (٣٣)

مرة أخرى نلاحظ في هذه القطعة سيطرة



طرردوني

أغلقوا الأبواب دوني

سلبوني أمنياتي

كفروني

جعلوا من صلواتي

في شعاع الشمس ، في ظل القمر

وسوسات وهنر

سلموني .. للقدس

يا سماء الله يا أحلى سماء

اذبحيني إفني كبش فداء

عشق الموت على نعيش ضياء (٣٤)

إنَّ حضور السارد في مركزية النص ، بصفة مستمرة بوصفه طرفاً فاعلاً في أحداث الخطاب يمنح الأصوات قيمة صوتية خاصة ، كما هو ماثل في هذا النص أمامنا ، على نحو يصبح فيه السارد هو بطل الأحداث ، في شبه تماس مع سارد الرواية أو القصة ، مع الاختلاف في الوظيفة والأهداف ، والزمن ، والفضاء ، والمكان ، فنحن هنا لا نعلم على وجه اليقين لمن يتوجه السارد بالخطاب ، إلى نفسه أم إلى الآخر ؟ ، لكنه في كل الأحوال يصور نفسه ضحية لآخرين تجنب الكشف عنهم ، كما لو أنَّ التجهيل مقصود لذاته ، لإعطاء مساحة واسعة من التخيل تستوعب معاناة المتكلم.

تستمد العناصر الصوتية في الخطاب قيمتها الدلالية من علاقاتها بالوحدات اللغوية للخطاب ، فصوت "الياء" ، على سبيل المثال ، في هذا الخطاب ، يتوزع على مساحة ملحوظة من النص تكاد تستغرق أكثر من نصف مساحته ، متخذاً

موقع الضمير الذي يتوزع بين ثلاث مواقع نحوية ، خمس مرات في موقع المفعولية ، وأربعة في موقع الإضافة ، وواحد في موقع اسم إن ، ويتقاطع هذا الفونيم مع فونيم آخر يتخلل شبكة الخطاب بشقيها الرأسي والأفقي ، وهو "فونيم" الألف الذي يأخذ أحياناً شكل الألف الممدودة على نحو متتال ، كما لو كان المشهد قائماً على ثنائية تقابلية بين هذين "الفونيمين" لتجسيد معنى خاص يسعى النص من غير وعي إلى تأكيده ، أو على الأقل لفت الانتباه إليه من خلال حركة هذين الفونيمين في أنسجة الخطاب وتوزعهما ، ويؤكد "ياكسون" أن ثنائية المتقابلات ليست سمة اعتباطية ، بل هي ضرورية ، والمتقابلات ليست وحدها في النظام الفونولوجي ، بل يعتمد بعضها على بعض ، أي على وجود متقابل يدل على مصاحبة تقابلية (٣٥) ، وبخاصة حين نعلم أنَّ السمة المشتركة بين هذين الصوتين ، أنهما ينتميان إلى حروف العلة ، وتشاركهما في ذلك "الواو" التي لها حضور فاعل أيضاً في النص ، مما يثير تساؤلات عن القيمة الرمزية لهذه الأصوات الموصوفة بحروف العلة ، صحيح إن معظم اللسانيين المحدثين يرون أنَّ العلاقة بين الصوت والمعنى علاقة اعتباطية ، وأنَّ الإنسان بإمكانه أن يختار أي شيء آخر للدلالة على الصوت ، فليس بالضرورة أن يكون هناك ترابط تطابقي بين الصوت والمعنى ، وهذا يثير مسألة العلاقة بين الدال والمدلول ، وهي علاقة أشبعت بحثاً ولا تزال مثار جدل بين علماء اللسانيات إلى اليوم ، لكن هناك محاولات حثيثة ، ودراسات حديثة مكثفة (٣٦) تحاول أن تربط بين

وما دمنا نتحدث عن التوازي المعجمي ، فإننا نتحدث بالضرورة عن دور الكلمة الشعرية بوصفها جوهر النص ، ووحدته الحقيقية ، في أي موقع تحتله من البنية التركيبية للنص ، وبموقعها في هذه البنية تتحقق هويتها الدلالية ، ووظيفتها النحوية ، والهدف من وجودها في مكان معين من النص ، وارتباطاتها الوظيفية بالكلمات الأخرى من النص ، وبهذا يمكن استجلاء نظرة الشاعر ، ومعرفة المغزى والهدف من اختيار هذا النمط أو ذاك من الكلمات ، ولنتأمل هذا النمط من التعبير الذي يشع بالتوازي المعجمي عند الشاعر ، من قصيدة "وقف على طلل" .

ألا يا أيها المهجور يا طلل

لمن أشكي ؟ لمن أبكي

لقد ضاقت بي الحيل

أنا المكسور والمنصور

والمأسور والأسر

أنا المهجور والهاجر ..

ولست بلائم أحدا

على عمري الذي ضيعته أوضاع

أنا المسؤول عن نفسي

وما لاقيت من أوضاع

ألا يا أيها المهجور يا طلل

أنا مثلك بل أنت - كما شاهدت - لي

مثل (٣٨)

إن هذا التوازي المدهش الذي ينبثق من صيغتي "مفعول" ، و"فاعل" على امتداد هذا المقطع من القصيدة ، وصيغتي أفعال وفعل " بدرجة أقل ، شيء بقدرة هذا النوع من التوازي على أن يخلق مناخا خاصا من التماثل في الدلالات الصوتية

الأصوات ودلالاتها الطبيعية بها تملكه من قدرة على الإيحاء بالمعنى ، ومنها أصوات حروف العلة بصفة خاصة ، التي هي محور توازيات هذا النص .

إن إبداعات العدواني في صناعة التوازيات اللغوية ، والالتكاء عليها بصورة مكثفة ، مع القدرة على التنوع والتعقيد ، وهندسة التوزيع الفضائي ، والعمودي في شبكة الخطاب ، تؤكد بلا جدال قدرة الشاعر على تصريف اللغة ، وتكييفها وفق تجربته الشعرية ، على نحو لا يخرجها عن قوانينها ، وأنظمتها المتواضع عليها ، مع الاحتفاظ بنزعة التجديدية ، التي طالت أنظمة القصيدة عنده في السنوات الأخيرة من حياته .

لقد أصبحت توازيات الخطاب عند العدواني كما لو أنها جزء رئيس من البنية التركيبية للقصيدة ، وبخاصة قصائد التفعيلة ، تلك التي يجد الشاعر فيها نفسه محلقا في إبداعاته الهندسية ، على نحو يصبح خاضعا للغة ملقيا نفسه في أحضانها ، كما لو أنها هي التي تصنعه فيما تريد ، وليس هو الذي يصنعها فيما يريد .

(ب) التوازي المعجمي :

يلعب التوازي المعجمي في شعر العدواني دورا بالغا في الكثير من قصائده ، لإضفاء كثافة شعرية على الموقف المراد التعبير عنه دون أن يشعر القاري أن وراءه تكلفا أو افتعالا بل إن الهاجس التركيبي لبنية الجملة الشعرية ينثال عليه لحظة التجلي بصورة عفوية ، وهذا ما تكشفه مسودات قصائده ، التي نشر بعضها في ملحق ديوانه الأخير "صور وسوانح" .

واستجابة لتساؤلات "ياكسون" فسنقوم بتطبيق بعض هذه الأسئلة على النص المستشهد به ، لنرى إلى أي مدى يستجيب هذا النص أو يستعصى على مثل هذه الأسئلة.

لا مرأ في أن الموقف الذي تعرضه هذه الشريحة من النص ممثلي بالتوتر ، والخيبة والإحباط إلى درجة التوحد مع النفس ذاتها لغياب البديل الآخر إلا من الطلل ، والطلل رمز تراشي يستخدمه الشاعر لا على أصل استخدامه لبكاء الأحبة ، بل للحسرة على ما ضاع من عمره ، إذن فهناك نقطة التقاء على مستوى الزمن الغائب بين الطلل من جهة ، والمتكلم من جهة أخرى ، في حساب اللحظة الزمنية المفقودة ، تصل في نهاية المطاف إلى شبه تماثل ، أو أن الطلل على أقل تقدير أنموذج للمتكلم ، لكن الفارق الدقيق بينهما سلبية الطلل الذي لا يهلك أن يغير واقعه ، وبين المتكلم الذي يحاول جاهداً أن يغير واقعه بكل السبل ، لكنه ينتهي إلى مصير الطلل ، ليصبح الوجه الآخر للطلل ، أو ليصبح الأخير هو الأنموذج أو المثال حسب تعبير الخطاب.

هذه المماثلة الواعية ، أو غير الواعية ، سمها ما شئت ، كانت وراء خلق هندسة ألفاظ الخطاب على نمط من الثنائيات المتوازية مقودة بالثنائية النواة ، (المتكلم × الطلل) بصورة مطلقة ، حتى بدت لسانيات الخطاب صورة نمطية لهذه الثنائية ، التي بعثت في الكلمات حس المجاورة ، التي يبدو أن وراء تكوينها دافع نفسي يحاول أن يبدد حس التوحد من خلال محاورة المخاطب -"الطلل

، والمعجمية ، والنحوية ، والصرفية ، ما يدفع إلى إثارة العديد من الأسئلة حول طبيعة هذه التوازيات ، ودوافع بروزها على هذا النمط الهندسي ، من البنى التركيبية ، وما الروابط الدلالية ، أو المعجمية ، التي تربط بين وحدات هذا التوازي ، وبهذه الصيغة على وجه الخصوص ؟ ، هل لعبت المجاورة بين الألفاظ المعجمية دوراً رئيساً في تجنيس صيغ التوازي ؟. وقد أثار "ياكسون" من قبل مثل هذه الأسئلة في إجابته عن سؤال لأحد تلاميذه عن "التوازي" ، وبماذا يتم الربط بين المتوازيين ، فطرح في هذا السياق العديد من الأسئلة التي تحتاج إلى حل ومنها ، "هل يقوم الربط اعتماداً على المشابهة ، أم على المباينة ؟ أم أن الربط يقوم على المجاورة ، وإذا كان الأمر كذلك فهل يتعلق الأمر بمجاورة في الفضاء أم أنها قائمة داخل الزمان ؟. (٣٩)

ثم لا يلبث "ياكسون" أن يصعد من وتيرة أسئلته هذه ، فيطرح في هذا السياق ، موضوع العلاقة التراتبية للوحدات المتوازية ، بمعنى كيف يتوزع "الحامل" و"المحمول" حسب المفاهيم البلاغية ؟ وكيف تتحدد تلك العلاقة ؟ هل تتحدد اعتماداً على مضمون الأبيات أو على موقع الأبيات كأن يتقدم أحدهما على الآخر ، أو اعتماداً على الموقع الذي يحتله البيت الشعري ضمن السياق ؟ (٤٠)

أسئلة كثيرة يطرحها "ياكسون" في هذا السياق ، لكن ليست هناك إجابات حاسمة يمكن الركون إليها ، أو الاطمئنان إلى نتائجها ، وإنما تبقى فروضاً قائمة تخضع لنتائج تحليل الخطاب.



وحدات التوازي في أنساق النص ،  
وفضاءاته ، المختلفة ، بمعنى أن فضاء  
النص ، بشكليه العمودي والرأسي ،  
يستوعب علاقات تبادلية بصورة فضائية  
تمتد على مساحة واسعة من النص ، فإن  
كان هذا هو ما يعنيه "ياكيسون" فإن  
هذا الأمر ، كما رأينا ، متحقق في نص  
العدواني بصورة ملحوظة.

وأما فيما يتصل بلعبة الزمان في أنساق  
هذه التوازيات ، فإن الزمن لا يشف عن  
نفسه ، بصورة واسعة إلا من خلال بناء  
الصيغ اللفظية ، ملفوظات التوازي ،  
فلفظة "المهاجر" تشير إلى الفعل الماضي  
هجر ، وكذا بقية الصيغ الأخرى ، فكلها  
تتم في سياق هذا الزمن ، الذي تتوالى  
تداعياته بفعل ذاكرة المتكلم لمعاناته مع  
واقعه ، لكنها كلها مع هذا تقع في دائرة  
وصف الحالة الواقعية للمتكلم ، بيد أنه  
تحت ضغط هذه الذاكرة ، تحاول الذات  
المتكلمة اختزال كل الأحداث والوقائع  
من خلال فعلها هي ، أو بعبارة أدق ،  
من خلال شعورها وإحساسها بتفريطها  
في ماضي حياتها "عمري الذي ضيعته  
أوضاع" ، وهنا تواجه الذات المتكلمة  
نتائج فعلها في شجاعة ، فلا تلوم أحداً  
بل تلوم نفسها على هذا التفريط ، أو  
الضياع المزعوم ، الذي أوقعها في مأزق  
التوحد مع نفسها من جهة ، أو مع  
"الطلل" من جهة أخرى ، "أنا المسؤول عن  
نفسي .. وما لاقيت من أوضاع" ، وبذا  
لا يكون الزمن هنا زمن الخطاب بل هو  
زمن ما قبل الخطاب يتم استرجاعه في  
سياق وصف الحالة لا غير ، وعلى هذا  
يمكن وصف توازيات الخطاب بأنها تتم  
في السياق الزمني لوصف حالة ما قبل  
الخطاب ، أي زمن الأحداث وليس زمن

المهجور: "من أشكي × لمن أبكي ، أنا  
المتكلم : "أنا المكسور × والمنصور" (ثنائية  
ضدية) ، "أنا المأسور × والأسر" ثنائية  
ضدية ، "أنا المهجور × والمهاجر" ، ثنائية  
ضدية ، أوضاع // أوضاع ، تماثل صرفي  
، "أنا مثلك" // "أنت .. مثل" ، تماثل  
دلالي ، "طلل // مثل" ، تماثل صرفي .

وهكذا تلعب المجاورة بين الألفاظ ، في  
هذه التوازيات دوراً في استدعاء الآخر  
النظير ، حتى لو كان في استدعائه  
مخالفة صرفية ، في تشكيل بنيته  
اللغوية ، فمن المعروف لغوياً ، على سبيل  
المثال ، أن تصريف الفعل شكى إنما يكون  
على صيغة أشكو وليس أشكي ، لكن  
حس المجاورة تغلب على حس القاعدة  
، مما يشير إلى وطأة المجاورة في خلق  
نظائرها المتماثلة . حتى ولو كان الأمر  
على حساب العرف اللغوي.

أما العلاقات التراتيبية بين هذه  
الوحدات المتوازية ، فتكمن أساساً في  
الصيغة الصرفية نفسها ، التي تستدعي  
نظيراتها في نسق متواز بصورة منتظمة  
وتراتبية ، فصيغة "مفعول" تستدعي  
نظائرها من كلمات معجمية مشابهة ،  
وكذا الأمر مع الصيغ الأخرى ، كصيغ  
"فاعل" ، "وأفعال" ، وفعل ومن ثم تصبح  
العلاقات هنا علاقات تبادلية لتجلية  
مشهد الصورة التي يحاول الخطاب  
الإيحاء بها ، من خلال تنوع صيغ الخطاب  
، وأبنيته الدلالية .

وأما فيما يتعلق بحديث "ياكيسون" عن  
طبيعة هذه العلاقة ، وهل تكمن في  
مجاورة الفضاء أو أنها قائمة في الزمان  
، فإنه يبدو غامضاً بعض الشيء ، إلا  
إذا كان المقصود بالفضاء هنا هو توزع

رئيسة على "الانزياح"، وعلى الخروج على الأعراف والقواعد اللغوية، محدثين بذلك فوضى لغوية شوهت الإبداع اللغوي حتى غدا هذراً لا معنى له ولا طعم، لكنّ العدوانى مع محاولاته الحداثية على مستوى تقنيات الخطاب أو توظيف اللغة، لم يخرج على الأعراف اللغوية أو قواعد النحو، أو قوانين الخطاب بحثاً عن لغة بريئة أو شبه بريئة من الاستخدام كما فعل الآخرون المتمردون من دعاة الحداثة الشعرية، بل اكتفى برصد معاناته معها على نحو أصبح فيه تقنيات التوازي اللغوي، التي يتجنبها الخطاب الحداثى، جزءاً فاعلاً من تجربته الشعرية، بل وهو أيضاً يحملها معاناته مع لغة الإبداع، بصورة تبدو معها "أنا المتكلم" عاجزة تماماً عن خلق لغة جديدة؛ لأن النظام اللغوي للخطاب أقوى من محاولات اختراقه، أو تجاوزه، إلا في حالات خاصة يكون الانحراف مطلوباً بوعي ليحقق مغزى معيناً، وهدفاً خاصاً وليس الانحراف لمجرد الانحراف أو المخالفة، ومع أنّ النص هنا يحاول الخروج على المألوف؛ لأنّ الرؤية أقوى من العبارة، لكنّ سطوة اللغة تأبى أن تستجيب لمحاولات الاختراق، وتبقى الرؤية سجيئة اللغة ونظامها، ويبقى الشاعر متحسراً على بكارة اللغة، التي لا تستجيب له.

وهناك نماذج أخرى من التوازيات المعجمية، معضدة لإحداث تأثيرات دلالية خاصة، لتتلاءم مع المشهد الشعري الذي يستهدف عناصر التطابق بالتكرار من جهة والتماثل من جهة أخرى، مما يشير إلى أن عناصر البنية الشعرية أكثر رحابة من أن تنحصر في عنصر ما

الخطاب، ومن ثم فلا يكون زمن الخطاب - كما يقول "تودوروف" (Todorov) موازياً لزمن الأحداث، على اعتبار أنّ زمن الخطاب أحادي البعد في حين أنّ زمن الأحداث متعدد الأبعاد. (٤١)

ويقابلنا في شعر العدوانى نمط آخر من التوازيات المعجمية، التي تتمركز بصورة عمودية في نهاية الأبيات، مشكلة بذلك أزواجاً متناغمة من التوازيات النغمية والدلالية، في مساحة شعرية محدودة، وبصورة تكاد تكون مركزة، محدثة بذلك كثافة شعرية غير عادية، يقول العدوانى في واحدة من مقاطع القصيرة "سؤال":

هل تفهم الرمز أو الإشارة

اللغة الثرثاره ؟

مثل فصوص الرزنيق الضراره

من صامت أخفى وراء صمته أسرار

ضاق بما يجول في ضميره

وضاقت العبارة

فارتبكت أشواقه، وأربكت أشعاره

يارب أين لغة البكاره

تلك التي ما افتضها المجاز

أو تزلت بها استعاره

أرسم منها صورة بكرا

ما عرف الناس لها سرا

نورية المطلع والبشاره (٤٢)

معاناة الشاعر مع الإبداع والبحث عن لغة بكر لم تدنسها الألسنة أو الأقلام قديمة قدم الشعر، واجهها الشاعر العربي القديم، كما واجهها الشعراء المعاصرون بكيفيات وأشكال مختلفة من الاستخدامات اللغوية المتكئة بصفة

في سياق التكرار ، الذي يتصدر مطلع كل شريحة من شرائح النص الثلاث ، ومن رحم هذا التكرار تتثال التوازيات المعجمية ، ومع هذا فإن التمايز الوظيفي بين النوعين ، سواء على مستوى البنية أو الدلالة ، حاضر يفرض وظيفته الشعرية حسب موقع كل منهما من النص .

وتطالعنا في الشريحة الأولى ، من النص صيغة التكرار الأولى ، من خلال ترابط علاقاتها بالذات الساردة التي تعيد في سياقها اكتشاف نفسها " أكون ضمير الليل " ، ومع مجازية هذا التعبير ، فإن مجازيته ليست هي وحدها وراء كثافته الشعرية والدلالية ، بل ترجع إلى علاقاته بتوليد النمط المدهش من التعبير الموسوم "بألفاظ سحرية" ، هذه الألفاظ التي تصنع في سياقاتها أنماطا من التوازي في كل حالة من الحالات الثلاث. (٤٦)

ومن النماذج الحافلة بالتوازي المعجمي عند العدوانى مطولته الرائعة "حديث السندباد" ، التي كنا نتمنى لو أمكننا إيرادها كاملة لما لها من قيمة كبيرة في هذا السياق ، غير أن المساحة المحدودة من هذا البحث تحول دون ذلك ، لذا سنكتفي بإيراد مقطع قصير منها ، ننتين كيف يمكن لهذا التطريز من التوازي أن يلعب دوراً بارزاً في خلق أبنية دلالية وصرفية فاعلة في تكثيف الرؤية الشعرية عند الشاعر :

عدت وفي ذاكرتي تاريخ كل قوم  
لم يختلف يوم مضى عن يوم  
ما زالت العميان أقمار الفلك  
والمبصرون في غمائل الحلك

دون أن تفتتح على عناصر بنائية أخرى تناقضها ، أو تعاضدها لتحقيق أهداف دلالية قد لا يحققها عنصر واحد من عناصر البنية الشعرية ، وهذا النموذج من التداخل بين عناصر البنية الشعرية شائع عند العدوانى ، ففي قصيدة "الليل حياة الحرة" يقول الشاعر :

في الليل أكون ضمير الليل

بتلاوة ألفاظ سحرية

فإذا الأستار مرايا

وإذا الأسرار عرايا

ترفض كذب البشريه

وتعود هياكل أرضيه

\*\*\*

في الليل أكون ضمير الليل

بتلاوة ألفاظ سحرية

فأصير حياة فلكيه

وتضم الأنجم أثوابي

وأكوكب رؤيا كوني

\*\*\*

في الليل أكون ضمير الليل

بتلاوة ألفاظ سحرية

الليل ، الليل ، الليل ، الليل

الليل حياة الحرة (٤٤)

صحيح إنه ليس من النادر في الشعر أن يجتمع التوازي والتكرار معا ، لما بينهما من أواصر التطابق والتماثل والاختلاف ، بيد أن وجودهما في هذا النص على وجه التحديد قد أضفى بعداً تشكيمياً على التنظيم الهندسي للنص بحيث أصبحت "الموقعية" (٤٥) (Paradigm) هي التي تتولى تنظيم العلاقة بين عناصر النص



ولم تزل عبادة الدينار  
لها السيادة العظمى على الأمصار  
والفكر والثقافة  
تسلية السماء  
وكلمات الأنبياء  
ودماء الشهداء  
ضاعت هباء  
فما لها في شرعنا آثار

عدت أنا المسافر القديم السندباد

من بعد ما طوفت في البحار والبراري

عدت إلى أقطاري

وجدتها كما خلفتها في سالف الأزمان  
(٤٧)

لا يبدو أن في توظيف شخصية السندباد  
في قصيدة الشاعر شيئاً جديداً ، أو  
لافتاً فالسندباد كان حاضراً دائماً في  
العديد من القصائد العربية المعاصرة  
، لكنّ التمايز بينها يكمن في الرؤية  
الشعرية للسندباد ، وكيف يمكن لهذه  
الشخصية التراثية والأسطورية المثيرة  
للجدل أن تكيف لتحمل آراء الشاعر  
وأفكاره الخاصة ، وكيف يمكن للشاعر ،  
من جانب آخر ، أن ينظر إليها على أنها  
ليست أكثر من مادة خام يكيفها ويشكلها  
وفق رؤاه وأدواته الخاصة ، مثله في  
ذلك مثل الفنان في تعامله مع الريشة  
والألوان ، من غير أن يخرج هذه المادة  
عن طبيعتها الأصلية ، التي تحيل إليها ،  
وإلا فقدت مرجعيتها وهويتها التي تدل  
عليها ، وأصبحت عبثاً على النص .

يواجهنا ابتداء عالم الخطاب بصوت  
واحد منفرد ، هو صوت الشاعر  
متقمصاً شخصية السندباد في سياق

سردي يحكي عالم الشاعر (السندباد)  
، مستخدماً في ذلك عناصر بنائية  
مختلفة على كل المستويات التي تجيزها  
قوانين اللغة من جمل فعلية واسمية ،  
مثبتة أو منفية ، وأدوات عطف ، وبقدر  
ما تتعدد الوظائف اللغوية في الخطاب  
بقدر ما تتسع رؤية الشاعر لواقعه الذي  
يحيل إليه بصورة ملحّة تكشف عن أسمى  
عميق يعتلج في أعماق الشاعر على  
حالة التخلف الذي يطبع واقعه على كل  
المستويات الحياتية .

لكنّ الذي يعنينا هنا بالدرجة الأولى  
هو الكيفية التي يتم في سياقاتها رسم  
التجانسات البنائية بين مختلف الجمل  
الشعرية في ملاحقة أبعاد المشهد  
الشعري ، وتقديمه بالصورة التي تعكس  
قراءة الشاعر الخاصة لواقعه الذي يراه  
جامداً لم يتغير منذ رحيله عنه وعودته  
إليه .

إن أنساق المتوازيات في هذه القطعة  
القصيرة من القصيدة تتم في سياق  
مصوغات الإضافة ، والجبر ، وإن كانت  
السيادة المطلقة للأولى ، وهى بهذا  
ليست زخارف نحوية في أزواج متماثلة  
فحسب ، كما قد يبدو ذلك من الشكل  
الخارجي ، بل تحمل دلالات مثقلة  
بتوقف حركة الزمن ، عن الدوران ، لا  
بالمعنى الفيزيائي ، ولكن بالمعنى الذي  
يجعل الإنسان حركة لا تكف عن التوقف  
والتنطور ، ولعل رمزية السندباد تلخيص  
مكثف لهذه الدلالة ، التي يريد النص  
تأكيداً .

وفي سياق المتواليات النحوية ، وبأنساقها  
المختلفة ، يقدم النسيج النحوي للنص  
أشكالاً وصوراً بالغة الخصوصية ، تمر  
عبر قناة متواليات الذاكرة الحاضرة في

بطبيعة الحال مكانها المناسب.

المهم في هذا أن شعرية التوازي المعجمي عند العدواني ، بالإضافة إلى غيرها من أنواع التوازيات الأخرى ، في مختلف قصائده ، التي سبق ذكرها ، أو التي سيرد ذكرها في هذا البحث لاحقاً ، تعكس بصمة شعرية خاصة ، تتردد في معظم قصائده بصورة تكاد تكون مطردة ، ولعل الشاعر قد أدرك أنه بلعبة التوازي هذه وما تحدثه من تنغيم صوتي ، وبما تحمله من كثافات دلالية ، كفيل بتبليغ رسالته المتكئة بصورة واسعة على نقد واقعه .

(ج) توازي بنية الجملة الشعرية :

من الظواهر اللافتة في التجربة الشعرية عند العدواني توجهه نحو استخدام التوازي في بنية الجملة الشعرية ، لإضفاء مزيد من الدلالة الشعرية ، وتوسعة دائرة الجدل بين كلمات النص من جهة ، وعناصر الموضوع من جهة أخرى ، مما يساعد على خلق حوار فني يضيف على النص وأجزائه المختلفة حيوية شعرية وبخاصة حين نعلم أن التطابق والتماثل أو حتى التجانس بين الأبنية الشعرية ، لا يعني بالضرورة أنها بمنأى عن الاختلافات ، التي هي من طبيعة البنية الشعرية ، كما هو معروف ، لذا فإن التوازي بين الجمل الشعرية ، في النص الشعري ، مستراح واسع للحوار والجدل ، مثلاً في ذلك مثل بقية التوازيات في الفنون الأخرى ، مع اختلاف في الدرجة .

ونلتقي في المثال التالي من قصيدة "يا ليتها كانت معي" ، نمطاً آخر من أنماط وتوازيات الجملة الشعرية التي

ذهن المتكلم (السندباد) ، الشاهد الوحيد لهذه الصور " عدت وفي ذاكرتي .. " ، وهذه الذاكرة ، التي تبلغ حد "النواة" في النص ، هي الميزان الذي يحدد معيارية الأشياء في أنماط من التوازيات المعجمية ، التي تتسمر عندها حركة العين القارئة ، في توازن هندسي بالغ التعقيد ، يعكس معمارية خاصة تترجم بصمة الشاعر في استخدام التوازي لتكثيف رؤيته للأشياء من حوله ، سواء من خلال التماثل الدلالي ، أو الأبنية الصرفية ، أو التضاد .

ولعل ما يقوله "ياكيسون" صحيح من أن الخاصية الملزمة للأدوات النحوية ، والمفاهيم النحوية ، تدفع الشاعر إلى مراعاة هذا النمط من المعطيات الهندسية للخطاب ، بأن يتجه في بنيته الشعرية نحو التناظر الهندسي للكلمات ، التي بطبيعتها تنتهي على مبدأ شائي (٤٨) ، وهذا ما نراه جلياً في هذا التناظر الهندسي من الكلمات التي يتضمنها نص العدواني ، والتي يريد في سياقاتها أن يدين مجتمعه ، بصورة لا تخلو من قسوة .

لاشك أن إبداع العدواني في قصيدة "السندباد" ، لا يتوقف عند حدود نمذجة الواقع أو نقده ، بل يتجاوز ذلك إلى قدراته اللغوية في توظيف مختلف الأبنية النحوية ، والتعبير في سياقات مختلفة ، من أجل تكثيف رؤيته الشعرية ، التي اضطر معها إلى توظيف رمزية "السندباد" ، على الرغم من إدراك الشاعر أن هذه الرمزية قد استهلكت إلى حد الابتذال ، لكن الشاعر كان واثقاً من أنه قادر على توظيف هذه الشخصية ليقول شيئاً مختلفاً في دلالاته ، عمن سبقه ، وهذا يحتاج إلى دراسة خاصة ليس هذا

تكاد تكون أسلوباً شعرياً خاصاً بالقصيدة العدوانية.

يا ليتها كانت معي

تملاً من خمرتها كأسي

تغمر في نشوتها أنسي

تنشلي من وحدة كالصخر قاسيه

بنظرة حانيه

يا ليتها كانت معي

\*\*\*

يا ليتها كانت معي

تكسر طوق الصمت في نفسي

تطرد عني ظلمة اليأس

تطلقني من حجرة الحبس

يا ليتها كانت معي

\*\*\*

يا ليتها كانت معي

على مطالع الذرى

على مواقع السرى

قنديلها ينير بسمتي

منديلها يمسخ دمعتي

تأسو جراح قلبي المصدع

يا ليتها كانت معي (٤٩)

إن تأمل هذه الشرائح الثلاث ، وكذا بقية الشرائح الأخرى ، من النص المذكور نفسه يؤكد بلا جدال أن النص على درجة عالية من التنظيم اللغوي ، والسياق النصي ، حيث تؤدي "الموقعية" اللغوية هنا دوراً بارزاً في تكثيف عناصر النص ، وتنظيمها في بنية تركيبية موحدة على نمط تقابلي ، يحقق من خلاله السياق ، بعناصره المختلفة ، نوعاً

من المواجهة الاحتمالية لتداعيات المعاني التي يستهدفها النص من بنيته التركيبية الخاصة.

يلجأ الخطاب ابتداءً ، إلى تشكيل نواته المتمثلة في صيغة التكرار ، "يا ليتها كانت معي" حيث تتكرر في بداية كل شريحة ونهايتها ، وهذا التكرار لا يعني ضرباً من الهذيان اللغوي الفارغ من المعنى ، بل يجيء لازمة فنية ، تنداح في سياقاتها كل مرة عناصر جديدة تتماثل مع سابقتها في تشكيلة لغوية متوازنة ، ويؤكد قريباً من هذا الرأي ، قول الناقد الروسي "يوري لوتمان" ، من أننا نرى في "آية بنية شعرية مستويات عدم التطابق ، تتوأكب مع مستويات التطابق ، وحتى حين نسلم بإمكانية التكرار المطلق ... نراهما يختلفان من حيث موقعهما في الشكل الفني ، ثم من حيث علاقتهما به ، ومن حيث الوظيفة .. فإن التمايز يظل موجوداً في شكل تلك التعددية الصماء التي تحظى بإمكانية بنائية نشطة." (٥٠)

في سياق هذه اللازمة الفنية التي أشرنا إليها قبل قليل تتمتع العلاقات بين كل شريحة على حدة ، ثم بين الشريحة الواحدة وبقية الشرائح الأخرى ، بصورة تناغمية على مستوى تركيب البنية الشعرية محدثة بذلك توازيات موقعية على هذا النمط من التركيب اللغوي :

تملاً // من خمرتها // كأسي

تغمر // في نشوتها // أنسي

تنشلي // من وحدة ..

أ- فعل + جار ومجرور + مفعول به (منفصل)

ب- فعل + جار ومجرور + مفعول به



(منفصل)

جـ- فعل + مفعول به ، (متصل) + جار ومجرور شبه تواز

وينظرة فاحصة يتبين أنّ النموذجين أ + ب يتوازيان بشكل تام مع بعضهما ، من حيث البنية التركيبية النحوية ، والبنية الصرفية لبعض مفرداتهما ، ويتوازيان شبه تواز مع النموذج جـ ، بسبب موقعية كل من المفعول به ، والجار والمجرور ، وهذا الأخير مع النموذجين السابقين (أ + ب) اتخذ موقع الحاجر اللغوي ، الذي يمنع اتصال الفعل بمفعوله لعلّة ، في حين أنه مع النموذج جـ ، يختفي هذا الحاجر ، ويتم التواصل بين الفعل ومفعوله بشكل مباشر "تنشئني".

أمّا فيما يتعلق بعلّة الفصل والتوصل ، على مستوى البنية الدلالية ، فيمكن إرجاعه إلى متعلقات الذات المتكلمة من جهة ، والذات مع الذات الأخرى الغائبة من جهة أخرى ، فالأولى متعلقاتها وهمة ليس لها وجود حقيقي ، إلا في ذهن المتكلم ، ولذا فالفصل يبطل من حركة الاتصال بين الفعل ومفعوله ؛ لإعطاء فرصة لتأمل هذه المتعلقات ، قبل الاتصال المباشر بالمفعولية المنشودة . لكن الأمر مع الحالة الثانية مختلف بحكم أنّ هذه الأخيرة تملك وجوداً حقيقياً على أرض الواقع ، غير أنّ الصورة المادية غائبة لعلّة ، وبحكم الوحدة القاسية ، التي يصفها النص "كالصخر" ، يتم التواصل بشكل تام بين الفعل + الفاعل + المفعول به ، بصورة حميمية يصفها النص "تنشئني من وحدة .." ، إذا فالوحدة القاسية كانت وراء هذا التواصل النحوي ، على مستوى البنية التركيبية للجملة النحوية.

ولا تكاد الشريحة الثانية من القصيدة تختلف كثيراً في بنيتها النحوية والدلالية عن الأولى ، إذ إن عناصر موضوعاتها كلها تتشكل في سياق المفردة الغائبة ، بوصفها جزءاً جوهرياً من محورية النص إذ في سياقاتها تنتمط أشكال البنية النحوية ، محققة بذلك شبه تواز على درجة عالية من التنظيم والتعقيد ، الذي يستهدف رفع درجة حالة التوتر النفسي عند الذات المتكلمة لبيان مدى إحساسها بالوحدة ، فتتنمط العلاقات لترجمة هذا الإحساس ، وفق القيم اللغوية التالية :

تكسر // طوق // الصمت // في نفسي

تطرد // عني // ظلمة // الليل

تطلعي // من حجرة // الحبس

فعل + مفعول به + مضاف إليه + جار ومجرور

فعل + جار ومجرور + مفعول به + مضاف إليه شبه تواز

فعل + مفعول به + جار ومجرور + مضاف إليه

وفي هذا النمط التشكيلي من بناء الجملة النحوية يقابلنا حضور الفعل ، وغياب الفاعل بصورة مستديمة ، ترفع من درجة حوارية النص مع هذا الغائب على المستوى المسادي والحاضر على مستوى التفكير والمخيلة.

ويلاحظ هنا أنّ جميع العناصر النحوية في الشريحة الأولى حافظت على وجودها في الشريحة الثانية مع اختلاف الموقع النحوي لهذه العناصر ، وبهذا أصبحت الموقعية اللغوية هي المحدد الأكبر للتراسلات الإشارية بين الشريحتين ،

على مستوى التوازي الدلالي.

في الشريحة الثالثة يواجهنا نمط آخر من البنية النحوية ، في إطار النواة المحورية نفسها التي تضمنتها الشريحتان السابقتان ، ونعني بذلك تلك اللازمة الفنية من التكرار ، إذ في سياق هذه الأخيرة يتمط أنموذج آخر من التراكيب النحوية ، المتماثلة في بنيتها النحوية والصرفية بصورة لافتة.

لا مرأ في أن هذا التنظيم الهندسي المدهش من توازيات الجملة بمستوياتها النحوي والصرفي يكشف عن تمفصل متقن ، مما يثير أسئلة عن مدى إسهام الوعي الشعري ، (Poetic Conscious) في تحقيق هذه المعادلة الهندسية من التوازيات ، لحظة الخلق الشعري ، أم أن الأمر لا يعدو أن يكون ضرباً من حالات اللاوعي (Subconscious) ، التي تصاحب العمل الإبداعي تلقائياً ، وهذه مسألة مثارة على الدوام بين النقاد وعلماء النفس حين نواجه بعمل إبداعي بالغ الصنعة والتنظيم ، وقد سئل "ياكسون" مرة في لقاء مفتوح مع طلبة "جامعة كولون" Colognes عن هذه المسألة بالذات ، فأشبعها حديثاً لينتهي إلى أن الأمر في معظم الحالات ، لا يخرج عن حدود اللاشعور منبهاً إلى أنه قد تعرض لهذا الموضوع في بحث سابق Subliminal Verbal Patterning (in Poetry) ناقش فيه أبعاد الموضوع ، وقدم أمثلة على ذلك من الشعر الشفاهي الصربي ، تؤكد في الغالب حالات اللاشعور في التجربة الإبداعية. (٥١)

ويلاحظ في الشريحة الثالثة أن التمييط البنائي للجملة النحوية قد اختلف عن

مثيلاته في الشريحتين السابقتين ، لكنه بقى محافظاً على بنية التوازي ، التي هي لب الموضوع وجوهره ، كما حافظت الشخصية السردية على وجودها بالهيئة ذاتها الموجودة في كلتا الشريحتين السابقتين ، كما أن المخاطبة الغائبة ، أبقى على وجودها في السياق السردى للنص من خلال مرجعية الضمير إليها فحسب ، بوصفها محوراً من محاور الخطاب على مستوى التنظيم النصي لأنبته النحوية والدلالية ، ولإبقاء على حالة التوتر بين الحضور الذهني والغياب الفعلي لهذا الشيء المطلوب بشدة ، لكنه لا يأتي أبداً.

وهكذا ترتبط الشرائح الثلاث بوحدة مركزية ، تسمح بتمييط العلاقات بين وحداتها على نحو لا يخرجها عن مركزية الدلالة التي ينشدها الخطاب ، وهي حالة الإحساس بالفقد على المستوى النفسي للذات المتكلمة ، وعلى المستوى المادي للذات الغائبة.

ولعل البنية التلقائية لهذه الشرائح الثلاث ، بكل متعلقاتها النحوية يمكنها أن تتبادل المواقع مع بعضها البعض من غير أن يختل النظام الدلالي لأي منها ، بمعنى أن كل واحدة منها يمكن لها أن تكون جماع ما في أختها من دلالة ، مما يشير وبشدة إلى أن الشرائح الثلاث تتوضع كلها في مضمون دلالي واحد ، غير قابل للتجزئة ، أو الانفصام ، ويمكن لهذا المفهوم أن يتجاوز حدود فضائه المنظور ، ليغطي كل أبعاد القصيدة بشرائعها المناظرة لهذا المستوى التنظيمي من البنيتين النحوية والدلالية.

إن اهتمام القصيدة العدوانية بالتوازي

وجمالاً ، وما أظن أن العدوانى فى هذه القصيدة يحاكي قصيدة "لامرتين" ، وما أظنه أيضاً يجهلها ، ولكن كل ما أرادہ العدوانى من البحيرة أن تكون رمزاً يسقط عليه همومه ، ويجلو فى سياقه مواقف الناس ، وسلوكياتهم من حوله .

يتخذ الرمز "البحيرة" فى القصيدة بعداً مركزياً فى استجلاء الأنماط السلوكية التى تتمط فى لغة يحكمها التوازى من جهة ، والتضاد من جهة أخرى ، وفق نظام متشابك من العلاقات ، مما يسبغ على البنية الشعرية قيمة دلالية ، تصبح فى ضوئها مؤهلة لأي مقابلات أو مقارنات وفق قوانين التوازى ، أو التماثل ، أو التطابق ، أو التضاد .

وحين نضع هذه القواعد والمفاهيم فى مواجهة النص المقتبس ، نجد أن العلاقات بين أطراف الخطاب علاقات محكومة بقواعد ، وسلوكيات خاصة ، وتتحدد هذه العلاقات بين الأطراف ، فى جانبها السلبي والإيجابي ، وفق المبدأ النفعي الصرف لا غير ، باستثناء المركز ، (البحيرة // الشاعر) الذى تنتفي عنده فكرة النفعية فى علاقاته أصلاً ، ومع ذلك لم يكن بمنأى عن الأذى والسخط ، وهذه الفكرة التى يلح عليها النص بصورة مكثفة ، عبر أنساقه المختلفة ، تجسيد حي لواقع العدوانى وعلاقاته بالناس بخاصة والحياة من حوله بعامة ، والمشهد كله فى هذه القصيدة يصدر عن دلالة مركزية قائمة على التوازى التضادى بين طرفين البحيرة من جهة ، والطير من جهة أخرى ، ومن خلال هذه الدلالة تتشكل العلاقات بين الأطراف .

ينطلق النص ابتداءً ، فى استهلاله ،

، وجعله أحد أبنيتها الشعرية الجوهرية وبصور وأنماط وتقنيات مختلفة لا يكاد ينتهي عند حد ، وفى هذا النص الشعري الذى نقتبس بعضاً منه ، نجد أن التضاد فى الجمل الشعرية يدخل طرفاً فى لعبة التوازى ، لإضفاء مزيد من التنوع البنائي بين عناصر البنية الشعرية ، يقول العدوانى من قصيدة "البحيرة الخالدة" :

هي الطير صادرة واردة

عليك بأسرابها الحاشده

تجبيئك مثقلة بالشجو

ن وتذهب خالية ناشده

وربما أقبلت بالضلال

وعادت مهلة راشده

وربما أقبلت بالهدى

وعادت مضللة جاحده

وماؤك يختال فى ضفتيك

ويغمر أعطافك الشاهده

ويهزأ من صدر أقفلت

ويسخر من وريد وافده

....

وقيل تدنس واستويكت

مجاليه بالرمم البائده

وقيل توحل واستويأت

مغانيه بالنسم الفاسده (٥٢)

لعله لا يخفى على فطنة القارئ أن موضوع البحيرة ليس جديداً فى الشعر ، ولعل شهرة قصيدة "لامرتين" "البحيرة" ، بجمال لغتها وصنعتها الفنية قد طغت على ما عداها ، وأن كل المحاولات الشعرية لمحاكاتها كانت دونها صنعة



شطري البيت يتوازيان بصورة لافتة ، على مستوى البنية التركيبية للجملة الشعرية ، في سياق التضاد بين بعض مفرداتها ، المتكئة على المبدأ الثاني في تحريك أبعاد المشهد الشعري ، إلى الصورة ، والصورة المضادة ، وفق قواعد التناظر بين الكلمات ، سواء كانت هذه الكلمات متوازية ، أو متطابقة ، أو متضادة ، كما هو الحال في هذه القصيدة ، ولنتأمل هذه الصورة التجسيدية ، في الشكل التالي ، لأطراف الحالة كما يصورها البيت الثاني ، والتي في ضوئها تنمط العلاقات بين جميع أطراف الحالة في القصيدة.

ويستوقفنا عند العدوانية ضرب آخر من توازيات الجملة الشعرية ، حيث تمتزج التقاربات الدلالية ، في أنساق من التوازيات الإيقاعية ، التي تضيف على الأبنية التركيبية لجمل التوازي نغماً مفعماً بالتوتر الانفعالي ، فمن قصيدة "يا جيلنا" يقول الشاعر :

يا جيلنا الشريد !

تأكل من أشلائه ضواريء السباع

تشرب من دماائه ظواميء البقاع

يا جيلنا المضلل الملعون

يا جيلنا المعريد المجنون

جيل متاهات الضمير والفكر

جيل الضياع والصراع والقدر !!

يا جيلنا الذي يعيش في قلق !!

ويشعل النار بأعصابه

لكي يرى أجنحة الظلام ... حتى تحترق !!

ويهمل الأفاق بالدخان ... حتى يختنق

!! (٥٣)

بتأكيد واقعية الرمز الثاني في القصيدة ، من خلال اقتران الاسم بالضمير ، "هي الطير" ، ويكشف المغزى اللساني لهذا التعبير عن أنه ينطوي على بعد دلالي خاص ، يتمثل في تأكيد الحضور المادي لهذا الرمز ، ويقدر ما يتأكد هذا الحضور - حتى مع التعبير عنه بضمير الغائب - تتأكد فاعلية العلاقات بين الأطراف ، بصورة عملية ، محكومة بقواعد التوازي والتضاد بين أنساق الأبنية الشعرية ، التي يتميز بها هذا النص على وجه الخصوص.

في البيت الأول من القصيدة نلتقي بذلك التوازي المتكبيء على التضاد في بنية الجملة الشعرية ، بين ملفوظين متحدين في بنيتيهما "الصرفية" "صادرة X واردة" ، وهذا النمط من التوازي يكشف عن أنّ البنية الشعرية في الخطاب تتمفصل بصورة هندسية مثقنة ، محملة بدلالة مثقلة تتجاوز بكثير ما قد يظن أنه زخرفة فنية ، في إطار اللعب بالكلمات ، أو أن المجاورة تستدعي نظيرتها الأخرى تلقائياً ، كما قد يتوهم أيضاً ، كلاً ليس الأمر بهذه البساطة بل إنه باختصار شديد ، إشارة لغوية إلى تناسب حميمي بين أطراف العلاقة ، قائم على المفارقة، التي تنمط العلاقات بين الأطراف على هذا النحو ، فكأن التوازي المتضاد هو المعيار الذي في ضوئه تجلو الأطراف مواقفها وعلاقاتها ، ولذا نراه يتكرر على مستوى البنية النحوية مرة ، وعلى مستوى البنية المعجمية للكلمة مرة أخرى . من غير تبدل في مفاهيم تلك العلاقات ، التي وصفناها قبل قليل بأنها علاقات نفعية لا غير .

في البيت الثاني من القصيدة نجد أن

وهذه دلالة لغوية ، وتقنية ، استخدمها الشاعر من قبل وكأنه يستهدف بها توقف القارئ عندها ، قبل الوصول إلى الفاعل نفسه .

وإذا ما توقفنا عند مفردات العناصر التركيبية لكلا عنصرَي التوازي في البيتين ، المشار إليهما نجد أنهما ينطويان على مفردات ذات إichاءات بالغة الكثافة في تجسيد المشهد الشعري ، بصورة مروعة ، بالغة التأثير ، على نحو متناظر ، فصيغة فعل المضارع "تأكل" + "تشرب" ، تؤكد واقعية الحدث ، واستمراره بصفة "درامتيكية" بالغة الأثر ، وبخاصة حين توضع هذه الواقعية في سياق تبعات الحدث ، "من أشلائه" + "من دماءه" ، مع التأكيد على مغزى ضمير الإضافة الغائب ، في كلا النسقين من الدلالة مما يعزز من واقعية الحدث وأحداثه ، واختصاصه بالمخاطب الغائب ، يضاف إلى ذلك أن التماثل الدلالي والصياغي لكلا الضميرين ، بين جناحي التوازي ، قد أضفى حاجزاً نفسياً بين المتكلم ، وبين المخاطب في إدراك واقعية الأحداث التي يشير إليها الخطاب ، بين حالتي توهج الوعي عند المتكلم ، وغيبابه عند الآخر .

ثم يأتي الفاعل في كلا النسقين متأخراً في الرتبة ، ضواريء السباع + ظواميء البقاع - لليلة التي أشرنا إليها سلفاً - وهذا التوصيف الصياغي للفاعل ، في سياق التوازي الدلالي لطرفي الحالة ، الموشح بالبنية الصرفية ملفوظي الجزء الأول من التركيب ، ضواريء + ظواميء ، يضيف على المشهد الشعري صورة بالغة التأثير ، إلى درجة تشبه ما يسمى في لغة السينما "بالمونتاـ" ، الذي يعتمد

وعلى الرغم من النغمة الإنشائية التي تطبع أنسجة هذا الخطاب ، فإن العناصر اللغوية التي تصدر عنها مترابطة فيما بينها بنظام من العلاقات والتقابلات ، والتماثلات ، التي تدور حول محور واحد ، (المخاطب) لا بديل له في سلم هذه العلاقات المعقدة ، وهذا هو سبب الإلحاح عليه في جميع أنسجة الخطاب ، وبوتيرة دلالية واحدة ، لا تكاد تختلف ، وهذا النمط البنائي من التعبير قد يكون في العادة مطلوباً في المواقف الخطابية وليس مع الشعر ، غير أن هذا لا يغير شيئاً من المستوى الدلالي الذي يستهدفه النص ، لأن هذا الأخير لا يقدم معلومة معرفية عن موضوعه بقدر ما يريد أن يسجل موقفاً شعرياً من واقعه مستخدماً في ذلك عناصر صوتية عالية النبرة كأصوات حروف اللين (الألف والواو والياء) ، التي تتخلل أنسجة النص بشكل ملحوظ ، لتعبر عن موقف المتكلم تجاه ما يتكلم عنه ، بغض النظر عن الجانب الأخلاقي في صدق الموضوع أو عدم صدقه .

في مثل هذا الموقف الانفعالي يصبح التوازي أداة فاعلة في تجلية الموقف ، وتقديمه بصورة تستهدف التأثير المباشر على متلقي الرسالة ، فإذا ما أمعنا النظر في البنية التركيبية للبيتين الثاني والثالث نجدهما متوازيين بشكل تام في البنية النحوية التي تتشكل كالتالي : فعل مضارع + حرف جر + اسم مجرور + فاعل + مضاف إليه .

مرة أخرى نجد أن الفعل ، في كلا عنصرَي التوازي لا يتوصل بفاعله ، إلا عبر حاجز لغوي ، وهو حرف الجر ،

الصورة البنائية الأخرى من التوازي :  
يا جيلنا // المضلل // الملعون  
يا جيلنا // المعربد // المجنون  
حرف نداء + منادى + مضاف إليه  
// نعت + نعت

تواز تام  
حرف نداء + منادى + مضاف إليه //  
نعت + نعت

وهذا النمط من التوازي المسبوق بالنداء من جهة ، والمنعوت بصيغتي "اسم الفاعل" ، واسم "المفعول" على التوالي ، "مضلل" + "معربد" ، "لمعون" + "مجنون" ، يؤكد خاصية التوتر الفني داخل العمل الأدبي الذي يمثل محوراً ارتكازياً (٥٤) فالنداء ، يأخذ مداه الفضائي في إحضار المنادى ضمن دائرة السماع اللفظي ، ثم تنهال عليه الأوصاف الجارحة ، فلا يملك معها رداً ، أو هكذا أريد له أن يكون ، لتبقى الساحة اللفظية من اختصاص المتكلم وحده ، لا يشاركه فيها أحد .

ولعله من الطبيعي أن هذا التنوع من التوازي في العمل الأدبي الواحد يؤكد على مبدأ الوفرة اللغوية للغة نفسها ، التي تستطيع أن تجسد الدلالة الواحدة في أكثر من خيار لغوي ، وتؤكد من جانب آخر مهارة الشاعر الفنان ، الذي يعزف على أوتار اللغة ، لتوصيل مضمون معين ، يحمل بصمته ، ورؤيته اللغوية ، على نحو متواكب ، ولذا فإن التوازيات بأنواعها المختلفة ليست إلا تلك اللمسات الفنية التي تطبع العمل الأدبي بطابع خاص ، يحمل شفرات ورموزاً معلومة أو مجهولة ، خاصة أو عامة ، وهذه الشفرات تولد صلات وعلاقات بين جميع عناصره ،

إليه المخرج لإحداث أكبر أثر ممكن في ذهن المشاهد عن الموضوع الذي تدور الأحداث حوله ، فكأن العدواني قد أدرك أثر مثل هذا المشهد الصياغي من التعبير في ذهن قارئه ، فألح عليه لا في هذا الموقف فحسب بل في مواقف كثيرة ، تتم عن حساسية شعرية مفرطة في الوصف التعبيري للمواقف ، التي تتعارض مع رؤاه وأفكاره ، ومواقفه من الحياة بصورة عامة .

ويبلغ العدواني درجة عالية من السخط والغضب تجاه المخاطب ، فيلجأ إلى استخدام ألفاظ تبلغ حد الشتائم والسوقية في أبنيتها التركيبية ، فيبدو كما لو أنه يستجدي رداً من المخاطب يتوازي معه في عنف كلماته ، لكن المشهد الشعري لم يؤسس أصلاً على بنية حوارية ، وإنما أريد له أن يمثل إدانة جيل بأكمله من حالة عدم الوعي والغفلة ، ولذا نجد هذه الشتائم توزعت بين حالات الإدانة والتقريع مرة ، والثناء مرة أخرى .

ولهذا كله نجد أن التوازيات في هذا السياق تأخذ أشكالاً مختلفة في بنيتها التركيبية عن سابقتها ، لكسر النمط من جهة ، والخروج على رتابة التعبير الصياغي من جهة أخرى ، وذلك لإضفاء مزيد من الحيوية والتجديد في الأبنية الشعرية للنص ، من غير أن يؤدي ذلك إلى انفصام النص عن شفراته ، أو توقف هذه الشفرات عن أداء دالاتها الوظيفية ، بل على العكس من ذلك نجدها في هذا النص حاضرة تفرض وجودها في أشكال من التوازيات المختلفة ، للإبقاء على مركزية الدلالة حاضرة في ذهن المتلقي بصفة دائمة ، ولنتأمل هذه



يبدو من وجهة نظر النص أبعد عن القدرة على الوصف والتعبير ، ولعل في استخدام ألفاظ مثل "النار" ، "الظلام" ، "تحترق" ، "الدخان" ، "يختنق" ، إشارات بالغة الدلالة على حالة الدمار النفسي ، الذي تردى فيه المخاطب ، ومن ثم لا يصبح للغة في مثل هذا الموقف أدنى قيمة ، في سلم العلاقات الإنسانية.

وبمقدار هذا التكتيف الدلالي ، سواء على مستوى التوازي بين الأبيات ، أو بين الجمل والكلمات بعضها البعض ، أو اللعب على وتيرة البياض ، وترك القاريء يستجمع أشتات اللغة الغائبة - يبلغ النص درجة عالية من الشعرية ، بالمعنى الذي يوصله بالنصوص البالغة الذروة من التعبير عن موقف أو حالة من حالات التعارض بين الفنان المبدع وعالمه الطافح بالقبح ، والسلوكيات الفجة المستهجنة.

ويواجهنا عند العدواني نمط آخر من توازيات الجملة على مستوى الأبيات الشعرية بصورة منعمة بشكل مثير ، حيث تلعب البنية الصرفية للصياغات اللفظية درجة عالية من التأثير الموسيقي ، وتشكل في الوقت نفسه وحدة تبادلية متكاملة ، فمن قصيدة "طيفها" يقول العدواني :

أين مني دلائها

أين مني نزارها

أين مني وصالها

أين مني افترارها

ذهب نشوة الهوى

وتبقى خمارها

فإذا العيش ليله

قد ترجي اعتكارها

تجمع بين التطابق ، والتمائل ، والتجانس ، والتوازي ، والأخير هو القاعدة الأكثر اتساعاً في رقعة العمل الأدبي بصفة عامة ، لما له من قدرة فائقة على ربط عناصر العمل الأدبي ، أو بحالة من الانسجام الدلالي ، كما هو مشاهد في بعض أعمال العدواني التي سبق ذكرها ، أو بحالة من التناظر الدلالي بين أطراف التوازي ، كما مر بنا من قصيدة "السندباد" حين تصبح الذاكرة والتاريخ الطرف المقابل لحالة تردى الواقع المعيش ، وتوقف حركة التاريخ عنده.

وفي الجزء الأخير من شريحة النص السابق نلاحظ اختفاء التوازي التام بصورة ملحوظة ، باستثناء الصورة التطابقية لبنية فعل الجملة ، الذي يحافظ على صيغة الفعل المضارع ، متوازياً شبه تواز مع مطلع النص ، الذي يؤكد على البنية ذاتها ، التي افتتحت بها الشريحة ، مما يشير بوضوح إلى أن النص برمته ، ينطوي على بعدين من الصلات ، صلات بين الأبيات في سياق التوازي ، وصلات إضافية تتولد بين الكلمات ، للمحافظة على النظام الدلالي داخل النص الشعري ، لذا نجد الكلمات مثل "يعيش في قلق" ، "يشعل النار" ، "يرى أجنحة ... تحترق" ، "يملاً الأفاق" ، "يختنق" ، مشدودة إلى بعد مركزي ، من الدلالة مع فعلي التوازي الأول "تأكل" + "تشرب" ، مع ترميز إشاري إلى استمرار الحالة بلا نهاية.

ويواجهنا في نهاية الشريحة أيضاً البياض مرة أخرى ، المرموز إليه بالنقط في موقعين من النص إشارة إلى تعطل اللغة عن العمل ، إذ أصبح الموقف كما

## وإذا الشوقُ جمرٌ

### يتلظى أوارها (٥٥)

في هذه الشريحة من القصيدة يقترن التكرار بالتوازي ، في صورة مدهشة ، لكن التكرار هنا ليس إلا معضداً للعلاقات بين الأبنية الإيقاعية ، والتركيبية ، في سياق بنية التوازي التي تهيم على النص بصورة مطلقة ، إذ كل شطر يتوازي بصورة تامة مع نظيره ، باستثناء البيت الثالث الذي يفصل بين أطراف التوازي ، ليكسر من حدة هذا التوازي الصارم ثم يعاود الكرة مرة أخرى ، وكسر النمط في العمل الأدبي ليس بدعاً بل يصبح ضرورة فنية لدفع الرتابة اللغوية ، التي قد تبعث السأم في القارئ ، وقد أكد مثل هذا المفهوم يوري لوتمان في حديثه عن النظام وصدع النظام ، على اعتبار " : أن تواكب هاتين القاعدتين بشكل سمة عضوية في كل عمل فني ، إلى حد يمكن معه القول بأن هذا التواكب يعتبر القانون الأساسي في بنية كل نص أدبي . (٥٦) "

وحين نتتبع حركة هذا التوازي وتوزعه في أنسجة الخطاب ، نجد أن النص يفتح بالتساؤل ، الذي يتكرر مع كل شطر من أشطر البيتين الأول والثاني "أين مني؟" ، وكأن هذا التساؤل هو المحفز لتداعيات القول بعده ، مما ساعد بصورة تلقائية على إيجاد تماثلات لفظية ، وأبنية صرفية مشدودة بقوة إلى هذا التساؤل الذي يتم في سياق هلامي لم يعد له وجود مادي "لطيفها" ، وهذا الطيف يستمد وجوده عند المتكلم من علاقات سابقة غائبة لم يشر إليها إلا من خلال متعلقاتها السلوكية مع المتكلم ، وهذا التتميط من المتعلقات الغائبة للطرف الآخر ، يتم

ربطها بصورة مباشرة ببناء المتكلم "مني" ، التي تتكرر بصورة مطردة أربع مرات ، لإعطاء انطباع قوي عن حالة الإحساس بالفقد ، وسواء أكانت القصيدة ذات بعد رمزي ، أم أنها تعبير عن حالة خاصة بالمتكلم ، فإن ذلك لا يغير شيئاً من أن القصيدة تبلغ درجة عالية من التنظيم اللغوي ، وأن عناصرها إشارات إلى مضمون معين .

هنا تتعقد المشابهة بين "الطيف" ، والمرأة الغائبة" ، فيتجلى الأول بحضوره كمعادل شخصي يقاس عليه ، بوصفه الأسهل والأقرب حضوراً من الغائبة ، وتتنمط على أساسه تعارضات وتماثلات هذه المتعلقات بصيغة لغوية واحدة على النحو التالي :

دلالها + وصالها = تماثل

دلالها × نفارها = تعارض

نفارها + افترارها = تماثل

نفارها × وصالها = تعارض

وهذا النمط من التماثلات اللغوية ، والصرفية ، والتشاكلات الصوتية ، والإيقاعية ، والتوازيات على مستوى المفردة ، أو الصوت ، أو الجملة هو ما يميز الكثير من قصائد العدوانى بوصفها أدوات ، وتقنيات شعرية بالغة الأثر في المتلقي ، وبخاصة تقنية صدع النص التي رأيناها تتكرر في أكثر من مكان ، ومنها هذه الشريحة من القصيدة ، حيث نجد التوازي قد انحسر عن البيت الثالث ، لكن على مستوى التركيب البنائي ، لكن دلالاته بقيت مشدودة إلى المركز ، تتم عنها عبارة "وتبقى خمارها" ، هنا يعود التوازي مرة أخرى بين عناصر البنية

أخرى ، بل نجده في الكثير من الثقافات الأخرى ، وبخاصة في فن الشعر .

لقد عرف الشعراء العرب القدامى ، ومن جاء بعدهم ، على مدار عصور الثقافة العربية ، قيمة التكرار في العمل الأدبي ، فاستخدموه في أشعارهم بصيغ مختلفة ، تتم عن ذوق رفيع ، ومهارة فنية عالية ، كما أفرد له اللغويون العرب مساحة في معاجمهم ، أمّا البلاغيون منهم ، فقد بسطوا القول فيه وأفاضوا ، من أمثال الجاحظ ، ( ٢٥٥ هـ ) ، وابن قتيبة ( ٢٧٦ هـ ) ، وابن رشيق الفيرواني ( ٤٥٦ هـ ) ، وحازم القرطاجني ( ٦٨٤ هـ ) ، وغيرهم كثير . وليس من أهداف هذا البحث ملاحقة ظاهرة التكرار بمنظورها العام في الثقافة العربية ، فهذا ليس مكانها وإنما نكتفي من ذلك بالإشارة إلى أنّ هذه الظاهرة قد حظيت في الثقافة العربية ، على مر العصور باهتمام واسع سواء على مستوى التطبيق أو التنظير نظراً لقيمتها اللغوية والدلالية .

وحيث نضع تقنيات التكرار وأساليبه التعبيرية في مواجهة مع شعر العدوانى ، نجد أن هذه التقنية الفريدة قد استحوذت على الكثير من شعره ، وبخاصة شعر التفعيلة الذي وجد في فضائه الواسع فرصة ليمارس مهاراته اللغوية ، والفنية ، فتلاعب به أي تلاعب ، إن صح التعبير ، وقد أمكن رصد أربعة نماذج رئيسية من التكرار تدور في أفلاك قصائده ، وهذه النماذج ليست نماذج صارمة ، بل مرنة قد تتداخل فيما بينها أحياناً بنسب مختلفة ، لكن تبقى سمة النموذج مشدودة إلى مركز القصيدة ، تمارس سلطاتها الدلالية عليه ، وهي

الشعرية ، في البيتين الرابع والخامس ، ليجسد حالة الصعوبة الجديدة ، مما يسميه الخطّاب "ذهب نشوة الهوى" ، كناية عن الإفاقة من غيبوبة الحب . هنا تصبح الرؤية ، في نطاق الوعي الذي يقيسها ويزنها وفق حساباته الخاصة مع حالة الحب ، التي لم ينل منها شيئاً ، حتى مع الطيف الذي ألح عليه في تساؤلاته فلم يظفر منه بطائل ، هنا يأتي التوازي بقياس أطراف الحالة ببنية لغوية ، موشاة بمسحة خفيفة من التكرار ، وبنية صرفية متماثلة .

- ٤ -

#### شعرية التكرار :

يمثل التكرار أحد الأساليب الفنية الرفيعة في العمل الأدبي ، لما له من قيمة لغوية ودلالية تتمثل في ذلك الأثر النفسي الذي يتركه في وجدان المتلقي وهو يتأمل صوره وأنماطه وهي تتتابع في أنساق مختلفة من تصريفات القول ، وإبداعات اللغة ، ويكفي أنّ القرآن الكريم ، وهو في الذروة من البلاغة ، قد تضمن أنماطاً وصوراً من أساليب التكرار المميز ، في العديد من سورة الكريمة ، نرتلها كل يوم ، ولا نمل من ترتيلها ، بل يزداد وقعها في أسماعنا وقلوبنا جمالاً وألقاً بلا نظير . وقد أدرك الشعراء قديماً وحديثاً هذه الخاصية الفريدة من أساليب التعبير فوظفوها ووجدوا فيها مستراحاً دلاليّاً وتعبيريّاً واسعاً لتصريف رغباتهم وأحاسيسهم وأخيلتهم على نحو واسع وبتطبيقات مختلفة ، كل على قدر طاقته ، وإمكاناته الفنية ، وهذا الضرب من التعبير الفني ليس خاصاً بثقافة دون



على النحو التالي :

" التكرار المفرد " / التكرار المزدوج /  
التكرار المركب / التكرار الدائري أو  
المغلق ، وفيما يلي أمثلة تطبيقية على  
هذه النماذج ، تظهر كيف يحقق النموذج  
بنيته الشعرية في أنساق النص وفضاءاته  
المختلفة.

(أ) التكرار المفرد :

ويقصد به أن التكرار في القصيدة يحمل  
صيغة لغوية واحدة ، لا يتعداها إلى  
غيرها مع الاختلاف في حدود دورانها  
في النص ، فقد تكون ثلاثاً أو أربعاً ،  
أو أكثر من ذلك حسب قدرة الموضوع  
وتحمل أبعاده الدلالية لاستيعاب شحنات  
التكرار ، فمن قصيدة "لأبد من طريق"  
يقول العدوانى :

ابتسمي ..

ابتسمي .. إن الباب شأته الطنين

مذ خلق الله الباب

فابتسمي ... إذا سمعت للباب

ضجة

على الرياح والنجوم والسحاب

فإنها زمزمة الباب !!

ابتسمي إذا تراءت للخفافيش ظلال

تملأ الرحاب ..

وتلعن النور وأهل النور في كل كتاب!

ابتسمي .. إن الخفافيش ستختفي

غدا ..

فالفجر بالأبواب ..

ابتسمي .. إن سماءنا وأرضنا للنور

متبعان

فليس للظلام فيهما مكان

فابتسمي .. إن لنا مع الذين هربوا  
الظلام في ديارنا ..

يوم نزال وحساب ..

وانتظري غداً ..

ومعه السلاح والكتاب !!

ابتسمي .. فنحن في عصر  
الفكاهات !!

ابتسمي إذا رأيت أعرج الرجلين

يرقص فوق مسرح العميان ..

والصم والبكم تغني له

وحولته الأمساخ

تلعب بالدفوف والعيان

فابتسمي .. على فكاهة الزمان !!

ابتسمي حتى يحين الجد

وعند ذاك فاغضبي

وحطمي ..

كل مشوه يفسق بالحياة (٥٧)

تبدو القصيدة من حيث الشكل ، والرسم  
الكتابي كما لو أنها تمثل حزمة واحدة ،  
محكومة بصيغة لغوية واحدة تتردد تسع  
مرات ، "ابتسمي" ، في تشكيلات مختلفة  
، من الأبنية اللغوية والدلالية . والحقيقة  
أن سجلات الكلام هنا ليست إلا لوحات  
تصويرية لواقع يموج بأنواع الكراهية  
والقبح ضم بعضها إلى بعض ، كما لو  
أنها ، في عرض تشكيلي يحمل بصمة  
صاحبه ، وإلا فبإمكاننا تفكيك هذا  
المشهد وإفراد لوحاته ، كل على حده ،  
اتكاء على صيغة التكرار "ابتسمي" ، فمع  
كل لوحة يبدأ التكرار وينتهي بها على  
نحو متتابع ، والعلاقة بين هذه اللوحات  
المختلفة لا تخرج عن التوازي بينها في

أشكال تناظرية ، تتمحور حول دلالة كبرى واحدة ، وهي التخلف .

وبإمكاننا أن نتوقف عند كل لوحة من هذه اللوحات التسع المشدودة إلى مركزية لفظة التكرار "ابتسمي" ، لنرى كيف تتشكل بنية المشهد الشعري من خلال السمات الصوتية ، والمعجمية ، والنحوية والخطية ، بصورة تنابعة تتقلنا إلى مجمل الأحداث التي يستدعيها السارد ، في سياق كل دورة من دورات التكرار التسع .

تفتتح القصيدة بكلمة واحدة ، فعل أمر مسند إلى ياء المخاطبة "ابتسمي" متبوعة بعدد من النقاط ، التي تمثل غياب اللغة ، أو تعطّلها عن العمل ، كما قلنا من قبل في حالات مشابهة ، والكلمة في حد ذاتها تشير إشارة ضمنية إلى أنها مسبقة بأعمال أو أحداث غير سوية استدعتها كموقف ، أو كرقية مناهضة لهذه الأحداث ، وإلا كانت الدعوة إلى الابتسام جوفاء لا معنى لها ألبتة ، إنها باختصار تمثل موقفاً ، أو رؤية تجاه رؤية قبلها ، لكنها في كل الأحوال رؤية سلبية ، لا تتجاوز المخاطبة إلى غيرها ، ومع هذا يبقى رد فعل المخاطبة ، على الدعوة إلى الابتسام غائباً ، أو هكذا أريد له أن يكون ، ليكون تكرر الدعوة إلى الابتسام ، ذا معنى دلالي وحضور مادي في السياق السردى للخطاب .

في السطر الشعري الثاني تواجهنا اللفظة ذاتها "ابتسمي" متبوعة أيضاً كسابقتها بعدد من النقاط ، التي تحمل إشارات لغوية غائبة ، ترك النص إنتاجها للقرّاء ، وهذا النوع من المحو أو البياض المتكرر ، وفي موقعية واحدة من سياق

تكرار الكلمة نفسها على امتداد شبكة الخطاب ، ليست مجرد مشابهة شكلية أو عينية ، بل إنها تعكس في كل دورة من دوراتها رؤية دلالية جديدة ، يحمل بصماتها المنتج الصياغي التالي لها .. "إن الذباب شأنه الطنين" ، وهذه العبارة تقر حقيقة علمية غير مجهولة ، "مذ خلق الله الذباب" ، هذا ما يقر به النص ، لكنّ المقام هنا ليس مقام تقديم معلومة علمية معروفة بداهة ، بقدر ما تمثل رؤية لموقف يسبقها غاب في تجاويض البياض قبلها ، فيأتي رد الفعل ، على هذا الموقف من السارد بالقول من جهته ، وبدعوة المخاطبة إلى الابتسام ، تعبيراً عن السخرية من الموقف من جهة أخرى ، وبذا يتوازن معاً تجاه المشهد المسكوت عنه .

لكنّ المشهد لا ينتهي عند هذا الحد ، بل تظل الدعوة إلى الابتسام حاضرة تفرض وجودها على المشهد ذاته مرة أخرى بالصيغة ذاتها في سياق الجملة الشرطية مقرونة بجوابها " إذا سمعت للذباب .. فإنها زمزمة الذباب" ، في محاولة للتماثل مع منطوق المثل السابق : " إن الذباب شأنه الطنين" ، و"الذباب" هنا كما هو واضح في النص ، رمزيراد به تمثيل سلوك بعض التافهين من البشر .

ومع تغير المفاهيم اللغوية بشأن توظيف "الذباب" ، كرمز دال ، يبقى الرمز مشدوداً إلى دلالاته المادية على أرض الواقع ، من حيث الجانب الصوتي على الأقل ، "الطنين" + "الزمزمة" ، إذ لا فرق بينهما من حيث الدلالة ، فكلاهما صوت مزعج غير مفهوم ، ومع هذا تبقى الوظيفة الشعرية بسياقها الرمزي في النسقين

، وينعتهم بوضوح لا لبس فيه ، ليقطع  
 حبل التأويل ، وهو لا يكتفي بذلك كله بل  
 يؤكد من جانب آخر على فاعلية الإجراء  
 العقابي الذي ينتظر هذه الفئة ممن  
 "هربوا الظلام" حسب تعبير الخطاب،  
 وليس هذا فحسب ، بل يهضي النص  
 إلى أبعد من ذلك حين يسمي مشاهد  
 الصراع المرتقبة "يوم نزال وحساب" +  
 "يوم غد معه السلاح والكتاب" ، وتبدو  
 كلمة "الكتاب" ، في الخطاب ، مُضَلَّلة  
 بعض الشيء ، لكنها إذا وضعت في إطار  
 الصراع الناشب بين ما يسمون بالمتورين  
 ، وما يسمون بالرجعيين ، أدركنا أن  
 اللفظة عندئذ تصبح رمزاً دالاً على  
 المسألة والحساب.

لكن البنية النحوية لخط التفاوض في  
 الخطاب لا تستمر كثيراً إذ سرعان  
 ما تتكسر أمام جهامة الواقع ، وكثافة  
 حضوره ، لذا يعاود النص مرة أخرى  
 الدعوة إلى الابتسامة الساخرة في وجه  
 الأحداث المتصاعدة ، في سياق المخاطب  
 المؤنث ، الذي يبقى شاهداً حياً في جميع  
 أنساق القصيدة ، على تجليات المواقف  
 وأحداثها.

وهذه الثنائية التي تجمع بين اطراد  
 الدلالة مرة ، والتراجع عنها إلى نقيضها  
 مرة أخرى ، هي ما يمنح العمل الأدبي  
 حيويته وشعريته ، إن هذه الثنائية الحية  
 بين استمرار النمط مرة وتراجعها مرة  
 أخرى ، هي المحفز والمثير للتناظرات  
 والتوازيات بين الأبنية الشعرية ، وبالقيد  
 الصارمة لسجلات العناصر التركيبية ،  
 التي تستخدمها القصيدة. (٥٨)

لكن كيف كانت العودة إلى الابتسامة  
 الساخرة مرة أخرى في سياق تلك الكلمة

النحويين السابقين ، جملة التأكيد +  
 جملة الشرط ، أشد حضوراً في النفس  
 من القيمة المعرفية ، التي يمكن تحققها  
 بأي صيغة أخرى غير شعرية.

في المشهد الشعري الثاني ، تواجهنا  
 صيغة الأمر "ابتسمي" ، في سياق رمز  
 آخر هو "الخفافيش" ، وهو لا يختلف  
 في رمزيتها عن الرمز السابق "الذباب"  
 ، فمرموزهما يكاد يكون واحداً ، بيد أن  
 الرمز الثاني أكثر فاعلية "وديناميكية"  
 من الرمز الأول ، "تملاً للرحاب" وتعلن  
 النور ، هكذا ينمط النص لحركتها  
 وحيويتها ، في تواز بين اثنين أصغر  
 وأكبر ، فالأصغر يتم على مستوى البنية  
 النحوية بين جمليتي تملاً .. وتعلن ...  
 ، وتواز أكبر يتم على مستوى الدلالة  
 بين حركة "الذباب من جهة ، وحركة  
 "الخفافيش" من جهة أخرى.

وتستمر دورة التكرار في الدوران للمرة  
 الخامسة بالصيغة ذاتها "ابتسمي" ،  
 لتؤكد أن مصير "الخفافيش" إلى زوال  
 ، "إن الخفافيش ستختفي" هكذا يرهص  
 النص بالأمل بعد أن استفحلت فاعلية  
 المرموز إليه ، وضاق الفضاء به ، وتبقى  
 مرجعية التفاوض بهذا الزوال حاضرة  
 تفرض وجودها في أنساق بنائية متماثلة  
 الدلالة ، وإن اختلفت في تجلياتها الموقعية  
 ، وهنا ينقلب مفهوم نموذج الدعوة إلى  
 الابتسامة من السخرية إلى التفاوض ،  
 ومن ثم ينتصب التوازي بين النموذجين  
 في سياق التضاد ، ليضع المشهدين  
 كلا في مواجهة الآخر ، ويستمر هذا  
 النموذج الآخر بالتنامي في النص مؤكداً  
 على نغمة حس الانتقام من "الذين  
 هربوا الظلام" ، هكذا يسميهم النص



والمخاطبة من جهة ، والآخري من جهة أخرى ، لكننا في كل الأحوال لا يظهر لنا على سطح القصيدة إلا جانب واحد من تلك العلاقات ، وهو صوت السارد ، الذي يصرف القول وينمطه في اتجاه واحد يخدم أغراضه وتطلعاته تجاه واقعه ، متخذاً من الأسلوب الفكاهي الساخر أداة لوصف معارضيه ، ورميهم بأقبح الأوصاف المثيرة للضحك من جهة ، وللشفقة من جهة أخرى ، فهم "ذباب" / "خفافيش" / "أعرج الرجلين" / "مسرح العميان" / "الصم" / "البكم" / "الأمساخ" ، مما يشير بوضوح تام إلى أن العلاقات بين المتكلم والعالم المحيط به متوترة غاية التوتر ، وهو ما يكشف عنه طبيعة المعجم الشعري المستخدم في هذه القصيدة ، التي يمكن أن تنسب إلى شعر الهجاء السياسي.

ولعله من المهم هنا أن نتوقف عند أبنية الأفعال وتوزعها في هذا النص لنرى كيف تتداخل هذه العلاقات فيما بينها ، في سياق هذه الصيغة ، لتخدم أغراض الخطاب.

يواجهنا ابتداء فعل الأمر "ابتسمي" بوصفة الصيغة المعتمدة للتكرار في جميع أنسجة النص وخلاياه ، وقد استمرت دورة هذا الفعل تسع مرات حافظ فيها على صيغته البنائية إلا من دخول "الفاء" عليه ، "فابتسمي" ، ثلاث مرات ، كما حافظ أيضاً على موقعيته في تصدره البيت الشعري ، في كل دورة من دوراته ، وقد حققت هذه الموقعية في كل دورة من دوراتها التسع لعناصر النص نوعاً من المواجهة التماثلية من جهة ، ونوعاً من المواجهة الضدية من جهة أخرى ، مع

السحرية "ابتسمي" ، المنظرة لجديليات الصراع بين الأبنية النحوية في أنسجة النص وعناصره التركيبية؟ ، إنها تأتي على مستوى أكثر اتساعاً ورحابة ، إنها تأتي على مستوى العصر كله ، لا تستثني منه أحداً ، إنه كما يسميه النص "عصر الفكاهات".

ولعل تعبير "عصر الفكاهات" ، وتجلي متوالياته في هذا النص يذكرنا بحالة اقتران الحالة الحسية بالعقل الباطن ، لحظة التجلي الإبداعي ، فتنبثق عن حالة هذا الاقتران صور ومشاهد بالغة الغرابة ، موشاة بمسحة تخيلية شديدة الحسية ، ولنتأمل طبيعة هذه الصور الغريبة المفعمة بالحس الفكاهي.

هذه سمة العصر ، كما يرسمها العقل الباطن تجاه الواقع ، أو ما يسميها النص "فكاهة الزمان" ، وهي فكاهة لا تستدعي "الابتسام" فحسب ، بل وتتطلب أكثر منها ، غير أن الشاعر حافظ على صيغة التكرار حتى مع هذا المشهد المفعم بالإثارة ، فانعطف إلى المخاطبة يدعوها إلى الابتسام ، "ابتسمي" ، والابتسام هنا ، كما تبدو من سياق النص ، تنطوي على السخط والغضب وحب الانتقام ، وهذا ما يذكره الخطاب صراحة ويدعو إليه ، في نهاية القصيدة حيث يبقى هذا الحس متقدماً حتى تحين اللحظة الحاسمة وهي حسب تعبير الخطاب "حتى يحين الجد" ، عندئذ تتحول الابتسامة من مجرد إيماء عضلية ، إلى فعل مدمر يعصف بهذه الرموز ، التي يؤكد الخطاب أنها تفسق بالحياة.

وهكذا يتمثل لنا في هذا النص نمط من العلاقات المتعارضة بين المتكلم

هلامي من صنع الخيال الحسي للشاعر ، حيث تطغى الحسية على جميع عناصر النص دون استثناء ، وهذه الحسية ليست إلا من صنع الواقع نفسه ، الذي يفرض على المبدع حين يواجهه أن يتجانس معه في هذه الحسية ، بالمقاييس التي يراها الشاعر تخدم أغراضه ودوافعه النفسية ، في حالتي سخطه أو رضاه عن هذا الواقع .

أما أفعال المضارع في هذا النص فهي مشدودة بقوة إلى الفعل الماضي الآنف الذكر المصروف إلى المستقبل حتى تحقق حدوثه ، ولذا فإن عملها معلق من حيث الممارسة العملية للحدث نفسه ، على حدث قبلها ، لكنها مشحونة بالدلالة ، في علاقاتها مع عناصر البنية التركيبية ، التي ترد في منظومتها ، ولنتأمل هذه الصياغات التي يرد فيها الفعل ، "نملاً" ، "الرحاب" ، "تلعن النور" ، "يرقص فوق مسرح العميان" ، "الصم والبكم تغني" ، "تلعب بالدخوف" ، فكلها تجسد نمطية الانحراف ، والقبح الذي يتردى فيه المجتمع حسب دلالات أنسقة الخطاب ، لكن هذه الصياغات في كل أحوالها تبدو عديمة القيمة إذا فصمت عراها عن صيغة التكرار "ابتسمي" ، إذ هناك تلازم سياقي ودلالي يحرص النص على عدم الإخلال به بوصفه بنية معمارية تتنظم جميع أجزائه في وحدة متماسكة ، تتماثل مرة ، وتتعارض أخرى ، وتلك هي طبيعة اللغة الشعرية التي تعطي للكلمة في النص قيمة جوهرية ودلالية تفوق مثيلاتها في الأعمال النثرية .

بقيت حالة من حالات الفعل المضارع قائمة بنفسها ارتبطت بحتمية واقعية

محافظتها على دلالتها المركزية في كلا الاتجاهين .

ومهما يكن من أمر ، فإن صيغة التكرار "ابتسمي" تمثل الحضور الأكبر في النص ، ويساويها في هذا الحضور السارد والمخاطبة ، لكن وظيفتها الشعرية ، ودورها في معمارية القصيدة ، يفوق دورهما ، إنها المنظم الرئيس ، لعناصر البناء النحوي في سياقاته المختلفة ، كما سنرى ذلك مع زمن بقية الأفعال .

أما حالات صيغ الأمر الأخرى التي وردت في سياق لفظة التكرار "ابتسمي" ، وهي "انتظري" + "اغضبي" + "حطمي" ، فكلها معلقة على حدوث حدث قبلها ، إذ هناك تلازم منطقي بينها وبين ذلك الحدث ، لكن دلالاتها الموقعية ، وعلاقاتها بعناصر النظام البنائي لسجلات الكلام تكشف عن مدى التوتر والقلق ، الذي يريد النص التعبير عنه ، من خلال هذه الأفعال .

أما الزمن الرئيس الثاني الذي يواجهنا في هذا الخطاب ، فهو الزمن الماضي المصروف إلى المستقبل ، في سياق صيغة التكرار نفسها "ابتسمي" ، حيث علقت الابتسامة ، على شيء لم يحدث ، ولكنه ممكن الحدوث : "إذا سمعت للذباب ... " ، "إذا تراءت للخفافيش ..." ، "إذا رأيت أعرج الرجلين ..." ، وهذا النمط من البنية التركيبية للفعل يضاف على عناصر الخطاب نوعاً من التوتر والصراع المشوب بالقلق والترقب ، والتحفز لفعل قادم لا يعلم متى أو أوانه أو حدوثه ، لكنه معلق على حسّ الأمل بالتغيير ، يسميه الخطاب مرة ، "غداً" ، ومرة أخرى "حتى يحين الجد" ، لكنه في كل الأحوال أمل

الاعتبار ، نجد أنها جملة اسمية مقترنة بأداة التأكيد إن ، وأن خبرها جملة فعلية مصروفة إلى المستقبل ، بالسين "ستختفي" ، لكنه مستقبل مقيد ، "غداً" ، من حيث التركيب البنائي ، لكنه مطلق من حيث الدلالة ، إذ لا يعلم متى يكون هذا الغد ، لكن الشاعر في كل أحواله يراهن على هذا الغد القادم ، لذا فخصوصية أن يكون الخبر جملة فعلية تأكيد على فاعلية هذه الحركة القادمة "ستختفي" ، ولذا تصبح الدعوة إلى الابتسامة منوطة بهذا الأمل القادم.

وحين نتأمل الجملة الاسمية الثانية المؤكدة بأن ، نجد أنها تكاد تكون جملة عادية ، بيد أن ما يلفت النظر في بنية تركيبها ، هو موقع الجار والمجرور من الجملة ، "للنور" ، حيث نجد أنه وقع بين المبتدأ والخبر ، كفاصل لغوي ، وهذا الموقع الانزياحي أعطى المجرور قيمة دلالية خاصة في بنية هذا التركيب ، ليحل القاري يتماس ابتداء مع "النور" ، قبل أن يتماس مع خبر الجملة ، وكان بإمكانه أن يؤخر الجار والمجرور إلى نهاية الخبر ، ولا يتغير من المعنى شيء ، ولكن هذه الموقعية المختارة في النص ، أعطت للكلمة قيمة دلالية خاصة تدفع القاريء أو المنشد إلى التوقف عندها بوصفها لب مشكلة الصراع بين النور والظلام ، ولذا فليس غريباً أن نجد العبارة التالية المضادة لها "الظلام" مقترنة بلام الجر أيضاً لذات الهدف مع اختلاف الدلالة ، "فليس للظلام فيهما مكان" ، ولو قال الشاعر "فليس فيهما مكان للظلام" ، لكان مقبولاً ذلك منه ، لكنه لا يحقق الغرض الأساسي الذي يسعى الخطاب إلى تأكيد حضوره في نفس المتلقي قبل

الأمل القادم ، لذا جاءت صيغة التكرار في نهاية الخطاب مقرونة بحتى الغائية المسندة إلى فعل الأمر ، "ابتسمي حتى يحين الجد" ، لتبقى الأمل متوهجاً على الدوام في وجدان المخاطبة ، بصورة دائمة ، على أساس أنها هي نفسها أمل التغيير ، لذا نرى الشاعر ينسب إليها أفعال التغيير "اغضبي" ، "حطمي" ، مما يشير بصورة واضحة إلى أن المخاطبة ، في هذا الخطاب ، ليست مجرد أنثى عابرة يستخدمها الشاعر ، لتشاركه آلامه وأحزانه ، بل إنها تفوق ذلك بكثير إنها باختصار رمز التغيير القادم ، أو بعبارة أخرى رمز الطوفان القادم من التغيير ، هكذا يستشرف الشاعر ملامح المستقبل ، والحياة القادمة.

وحتى مع حالات الانكسار ، نجد أن جذوة الأمل أقوى من أن تتطفيء في نفس الشاعر ، لذا نراه في مثل هذه الحالات يعمد إلى صياغة أبيته الشعرية بما يرفع من معنوياته الذهنية والنفسية فتأتي جملة الشعرية ، موشاة بصيغ لغوية يغلب عليها البساطة والعفوية ، والتلقائية ، فلا تحس معها بالصنعة أو التكلف ، مما يضفي عليها تعاطفاً شعورياً ، ولنتأمل بعضاً من صيغه اللغوية بهذا الخصوص ، "إن الخفافيش ستختفي غداً" ، "إن سماءنا وأرضنا للنور منبعان" ، "إن لنا مع الذين هربوا الظلام ، في ديارنا يوم نزال وحساب".

إن جميع هذه الجمل الثلاث مرتبطة برباط علائقي مع صيغة التكرار "ابتسمي" ، ولا يتضح مغزاها ومعناها إلا من خلال ارتباطها بهذه الصيغة ، النواة ، إن صح التعبير ، فإذا أخذنا الجملة الأولى في



أخرى ، مما أضفى على أبنية الخطاب حيوية انعكست في ترتيب وتوزيع الجملة الشعرية خطياً على الورق ، أو بنائياً على المستوى النحوي ، لتحقيق أغراض دلالية ، يستهدفها النص ، ولعل اللافت في هذا التوزيع النصي لسجلات الخطاب إحلال لفظة التكرار في موقع الصدارة من كل بيت شعري وإتباع معظمها مباشرة بالنقاط التي تشير كما قلنا من قبل إلى توقف اللغة عن العمل ، لحفز المتلقي على تنشيط مخيلته ، ودفعها إلى إنتاج الكلام الغائب ، ولم تكن هذه التقنية الخطية مخصصة بلفظة التكرار وحدها في هذا النص ، بل يشاركها في هذه الخصوصية الكثير من الجمل الشعرية ، بمستوياتها المختلفة .

ولكي يحقق النص أدنى درجة من اللغو الشعري الممل ، في سجلاته اللفظية ، وأبنيته الشعرية ، لجأ إلى أفراد شفرات ألفاظه في أنساق عمودية ، حتى رأينا أن البيت الشعري قد يتكون من كلمة واحدة ، أو كلمتين ، أو ثلاث كلمات ، لها ارتباطات مباشرة مع ما قبلها من كلمات ، غير إن أفرادها في البيت الشعري الواحد يحقق لها دلالات إضافية يستهدفها النص لتحقيق أدنى درجة ممكنة من اللغو الشعري .

#### (ب) التكرار المزدوج :

ويقصد به التكرار الذي يأخذ صيغتين في أنسجة النص ، تتأزران فيما بينهما بنسب مختلفة في إضفاء معمارية خاصة على النص الشعري بدلالاته ، وأبنيته التركيبية المختلفة ، كما تحددان بصورة تلقائية أبعاد التشكيل الخطي ، وتوزيع مفرداته في مواقعها من النص ،

أن يتم الكلام ، وهذا لا يتحقق إلا على مستوى الصيغة المختارة في الخطاب .

وحين نأتي إلى الجملة الثالثة المؤكدة "بأن" ، نجد أنها "تأخذ صفة شبه الجملة" ، "إن لنا مع الذين هربوا الظلام في ديارنا يوم نزال وحساب" . بسبب طبيعة تقدم الخبر على المبتدأ في موقعين من البنية التركيبية لشبه الجملة "إن لنا .." + "في ديارنا" ، وهذا التقدم هو انزياح آخر عن البنية التركيبية لجملة المبتدأ في أحوالها الطبيعية ، حيث يأخذ المبتدأ الصدارة من الجملة ، والمدهش أن الشاعر لا يبغض المبتدأ حقه من الرتبة ، لذا نراه يسارع فيضعه في الصدارة من البيت الشعري التالي : "يوم نزال وحساب" ، بعد أن شغل مكانه في الجملة المنزاحة بالنقاط ، التي توميء إلى تعطل عمل اللغة ، وبذا تحقق الموقعية هنا نوعاً من مباغته القاري ، بكونها ذات سمة دلالية وإشارية ، أكثر من كونها كلمة أو صوتاً منطوقاً أو مفهوماً نحوياً ، ولذا فالعلاقة بين النظام والنص في العمل الأدبي ليست مجرد علاقة تجريدية ، أو تلقائية ، بل هي على الدوام علاقة صراع وتوتر (٥٩) ومباغته ، لتحقيق أكبر قدر ممكن من اهتمام القاري ، ولفت انتباهه إلى العدول عن النظام في عمليات ترتيب موقعية سجلات الكلام في الخطاب الأدبي .

وهكذا نرى أن التكرار في هذا النص قد لعب دوراً رئيساً في تفجير سجلات الكلام ، من حيث البنية المعمارية للنص ، وعلاقات أطراف النص بعضها ببعض سلباً أو إيجاباً ، على نحو تتماثل فيه هذه العلاقات مرة ، وتتقاطع فيما بينها مرة

بحكم أن هذه الرابطة العلائقية هي التي تجمع بين صيغ التكرار، وسجلات الكلام . وفيما يأتي نموذج من هذه النماذج التي يتحكم التكرار في تسيير أنساق القصيدة وأبنيتها التركيبية ، يقول الشاعر من قصيدة له بعنوان ، "تصريح" :

(١)

حبسونا في قواقع

في ظلام متتابع

فليسنا غاية الليل

ولليل فواجع

عريدت فيه المصارع

(٢)

آه من تلك الأراقم

آه مما اقترفته من جرائم

تتوارى في تجاويف القمام

تنفث السم ولكن ..

في قوارير البلاسم

فإذا نحن مطايا

لهواها ومطامع

(٣)

آه من تلك الأراقم

ضللنا بتساوير الطلاسم

خدعتنا بالمظاهر

أعملت فينا المجازر

فإذا النجم الذي يخترق الظلمة كافر

وإذا من أشعل النيران

في أقبية الطغيان

جان متامر

ما له وال ولا من

قبضة الجلاذ دافع

(٤)

آه من تلك الأراقم

تحت ريش العسكر المنفوش

أوطي العمائم

حاصرنا بمعقل

قيدتنا بسلاسل

فجرت فينا القنابل

فتهاوينا شظايا

من ضلوع وجماجم

(٥)

يا رفاقي !!

نحن مازلنا كما كنا نهاجم

في أجيج الملحمه

إنما مر الهزائم

في نسيج الأنظمة

حيث تغتال العزائم

(٦)

يا رفاقي !!

نحن ما زلنا كما كنا نهاجم

نضمد الجرح على الجرح بنار

ونصلي لتباشير النهار

صلوات كالنسائم

ولنا سيف ودرع

ولنا وسع إذا ما

ضاق بالفرسان وسع

فاطمئنا يا رفاقي

إن يوم الفصل قادم (٦٠)

لعل أول ما يفاجئنا في هذا النص ، هو

النص ، وبغض النظر أيضا عن طولها أو قصرها أو حداثتها أو قدمها .

تتكون صيغتنا التكرار في هذا النص ، من مصوغين لفظيين ، يتردد الأول منهما ثلاث مرات ، "آه من تلك الأوراق" ، في حين أن الثاني يتردد مرتين فقط : "يا رفاقي ! نحن مازلنا كما كنا نهاجم" ، وهذا الاختلاف العددي في التردد بين الصيغتين ، مرده إلى التنظيم البنائي للنص من جهة ، وإلى اختلاف الدلالة من جهة أخرى ، ولذا نجد أن صيغة التكرار الثانية لا ترد في البيت الشعري كاملة ، بل يتقاسمها بيتان من الشعر ، ينفرد كل بيت بجزء منها ، وهذا يشير بوضوح إلى دقة التنظيم الكتابي للنص ، لتحقيق دلالات ذات إحياءات خاصة .

تبدأ الشريحة الأولى من النص بتشخيص الحالة ، التي سينمط في ضوئها أنساق النص ، وعلاقاته الوظيفية ، وذلك لتجلية الفكرة الأساسية لموضوع القصيدة ، وتحقيق أكبر قدر من التعاطف مع الموضوع ، الذي يأخذ صفة ذاتية من خلال صيغة ضمير "نا" ، "حبسونا" ، "قلبسنا" ، الذي يجسد فعله في صيغة الزمن الماضي ، لكن آثاره مازالت حية على أرض الواقع ، ولذا يلجأ النص إلى اختيار مصوغاته اللغوية مركزة ، وبأقل قدر من الكلمات الدالة على الحالة ، مما يشير إلى أن عملية الانتخاب الشعري كانت تخضع لحالة من الوعي الشديد ، لأن هذه الكلمات حتى لو جردت من أبنيتها الشعرية ، تبقى دلالاتها المعجمية حاضرة تفرض ظلها على المتلقي بصورة تلقائية ، ولنتأمل أمثال هذه الكلمات "حبسونا" ، "فواجع" ، "مصارع" ، "عريدت" ، فكل كلمة هنا تعطي انطبعا دلاليا عن

هذا التنظيم الكتابي لوحدات النص الشعري وترقيمها كوحدات يكمل بعضها بعضا ، بوصفها وسيلة للتعبير الفني ، لأن الدلالة الرقمية كما يقول ، يوري لوتمان . "تؤدي على الفور إلى ضرب من الانضباط الحاد ، فإن مجرد الخروج على هذا الانضباط يصبح أمرا غير متوقع .. وبالتالي يتيح إمكانية الدلالة الإخبارية للنص" (٦١) ، وهذه الخاصية الترقيفية لوحدات النص ليست خاصة بالتكرار ، بل ترد في أكثر من مكان في قصائد الشاعر ، وقد يأخذ الترقيم شكل حروف الهجاء عوضا عن الترقيم الحسابي ، لكنه في كلتا الحالتين خاص بالعملية التنظيمية للنص .

يتخذ النص عنوانا له "تصريح" ، والعنوان ينطوي ، كما يبدو من أنساق النص ، على بعد سياسي يتماثل مع غيره من التصريحات السياسية التي يطلقها الخصوم في ساحات الصراع السياسي ، ولذا نجد العنوان حاضرا في كل شريحة من شرائح النص ، التي تنتقد أطرافا أخرى سيطرت على الأوضاع السياسية ، وعزلت الأطراف المناهضة لها ، ولذا تعد هذه القصيدة ، كما لو أنها ، رد مباشر على تلك الأوضاع .

يتكون النص من ست شرائح حسب الترقيم النصي للخطاب ، مع تفاوت في طول الشريحة أو قصرها ، ويبدو أن هذا التفاوت له صلة باختلاف الدلالة ، التي يريد النص لفت انتباه القارئ إليها ، ناهيك عن التمايز اللفظي بين تلك الشرائح المتفاوتة ، طولا وقصرا ، على اعتبار أن الألفاظ الشعرية لا غيرها ، هي المكونات الجوهرية لأبنية النص الشعري ، بغض النظر عن موقعها في



، ومع الكثافة الدلالية الشديدة لهذا التعبير ، الذي يحفز مخيلة المتلقي ، إلى أبعد الحدود ، فإن النص يقطع حبل المخيلة الذاتية للمتلقي ، ويضعه وجهاً لوجه أمام الحقيقة التي يراها المتكلم ويشاهدها ويحسها في نفسه ، فتأتي عبارة "عريدت فيها المصارع" ، بالغة الكثافة اللغوية والدلالة الشعرية.

وتبدأ الشريحة الثانية بصيغة التكرار ، المفعمة بنغمة انفعالية ، عالية النبرة ، "آه من تلك الأراقم" ، ولعل حركة امتداد الصوت في لفظة "آه" ، ومثلها أحرف المد في "أراقم" تكشف عن احتقان النفس ، وتشبعها بالتوتر الشديد ، لذا نجد أن لفظة "آه" تعاود الظهور مرة أخرى على التوالي في البيت الثاني ، مع ربطها بمتعلقها كسابقتها تمامًا ، بيد أن متعلق الثانية أكثر دقة وتحديداً ، من حيث الفعل لا الهوية ، التي تبقى متوالية وراء لفظ "الأراقم" ، والأراقم رمز يشير إلى مرموز إليه ، له كيان وهوية ، بيد أن النص يكتفي بالرمز دليلاً عليه ، وتعد "الأراقم" من أشرس أنواع الشعابين ، لذا فاختيار اللفظة ، لم يكن تلقائياً أو عفويًا بل كان اختياراً واعياً ، لما تملكه هذه الكلمة من قوة إيحائية شديدة الكثافة والحضور بتداعياتها السلبية ، سواء خارج النظام الشعري ، أو داخله على السواء ، غير أن وجودها ضمن المنظومة الشعرية للنص أكسبها شعرية خاصة بحكم رمزيتها ، وتعلق تداعيات المعجم الشعري والموضوع بها بصورة متناغمة ، تكشف عن أن الرمز يهيمن بصورة مطلقة على تداعيات القول بعده ، بصفة جوهرية.

حالة الكلمة معجمياً ، وهذا النمط من الكلمات ليس خاصاً بهذه الشريحة من النص وحدها بل نجده ماثلاً أمامنا في بقية الشرائح الأخرى من القصيدة بنسب مختلفة ، حسب موصوف الحالة .

تفتتح الشريحة الأولى من هذه القصيدة ، بكلمة ذات وقع مؤثر ، ودلالة عنيفة "حبسونا" ، بصيغة الجمع ، وهى النواة الأولى ، التي ستتمط الأحداث في سياقها ، ولذا تقرن بالمكان ، وإن كان هذا الأخير لا يحمل هوية جغرافية ، بل صفة مجازية ، "في قواقع" ، كناية عن القيود المفروضة على الحريات العامة ، ويتابع النص رسم أبعاد هذا المشهد وتلوينه بألوان قائمة تتناسب مع أوضاع الموصوف ، فهناك الظلمة ، المتماثلة مع الحبس ، وهناك الليل الموصوف بالغابة ، كناية عن امتداد الظلمة واتساع رقعتها ، وهو بهذا يتماثل مع عبارة "في ظلام متتابع" ، التي تتماثل أيضاً مع العبارة السابقة عليها ، "في قواقع" ، وبهذا التماثل الثلاثي تتجسد أبعاد هذا المشهد الشعري المؤثر ، البالغ التركيز الدلالي.

ويحظى "الليل" هنا بالتفاته خاصة ، من خلال توجيه الاهتمام ، إلى ارتباطه بالتكلم ، فالعلاقة بينهما علاقة تلازمية ، مفروضة قسراً بحكم الواقع لا مجال فيها إلى الاختيار ، حتى وإن كانت البنية الشعرية تشير إلى فعل الاختيار ، غير أن منطوق دلالتها ، وارتباطها بالعناصر الأخرى من النص تشير إلى قسرية الاختيار "فلبسنا غابة الليل" ، كناية عن هيمنة الواقع وسطوته ، ويأبى النص إلا أن يظهر الجانب السلبي من هذا الواقع الذي يهيمن عليه الليل ، "ولليل فواجع"

لدعم موقفه ورؤيته من أحداث عصره المضطرب والمختطف من فئة يصنفها "بالأراقم".

وفي الدورة الثالثة من الخطاب ينهض التكرار في رأس الشريعة من النص محافظاً على بنيته اللغوية ، وعلى موقعيته في البنية التنظيمية للخطاب ، بوصفه نمطاً لأحداثه على نحو متماثل مع أحداث الشريعة السابقة ، مما يعزز من الدلالات التي يسعى الخطاب إلى إشاعتها في وجدان المتلقى ، فهناك لفظة "آه" ، تلك الصرخة المفعمة بالحسرة والألم ، وهناك "الأراقم" ، وتداعيات أحداثها ، وهناك الجلال والضجية ، ومن هنا حقق التكرار وظيفة فنية بوصفه محفزاً لتداعيات أحداث الموضوع بما يتواءم مع صيغته اللغوية ، التي تنتظم هذه الأحداث ، كما لا ينبغي أن نغفل من جانب آخر أن التكرار يحقق وظيفة نفسية ، وبخاصة في السياق السردى للخطاب ، كما هو الحال هنا ، بوصفه مخففاً لحالة الاحتقان النفسي تجاه موضوع الحالة المسروقة في الخطاب ، وفوق هذا وذاك ، لا ينبغي أيضاً أن ننسى الجانب الموسيقي ، الذي يضيفه التكرار على وحدات الخطاب في أبعادها الفضائية المختلفة ، حتى تبدو القصيدة في أوج تناغمها الموسيقي.

ومن الجدير ذكره هنا ، أن الإحالة السردية في الخطاب ، على المتلفظ بصيغة ضمير الجمع ، مازالت هي السمة الغالبة على محاوره بصفة عامة ، وفي هذه الشريعة بصفة خاصة ، "ضللنا" ، "خدعنا" ، "أعملت فينا" ، حيث يأخذ التشخيص بالضمير بعداً فاعلاً في إضفاء أبعاد

وفي سياق هذا الرمز يتم تتابع المتواليات النصية في جمل قصيرة ، دون أن تخل بالعلاقات السببية ، التي تربطها بالرمز بخاصة ، وبمتوالية التكرار بعامة ، فالرموز إليه يواجه بلائحة من الاتهامات يمارسها ضد خصومه ، يحددها النص بملفوظاته اللغوية ، "اقترفته من جرائم" ، "تتواري .." ، "تنفث السم .." ، وهكذا ينمط النص سجلات كلامه بأدنى درجة ممكنة من الكلمات ، دون أن يخل بدلالات ملفوظاته ، أو يبغسها حقها من التبليغ ، فالمستهدف من هذه الكلمات هو القاريء ، الذي يريد خلاصة الموقف ، دون المضي في التفاصيل الصغيرة ، التي قد تشتت ذاكرته في مواجهة هذه الأحداث.

ويبقى الحس الجمعي مهيمناً ، في هذه الشريعة ، وباقي شرائح النص الأخرى ، لما له من قوة تأثيرية في تحريك الأحداث ، لذا يلجأ النص إلى عملية التحريض كوسيلة لرفض الواقع المهيمن "فإذا نحن مطايا" ، "لهواها ومطامع" ، ولعل كلمة "مطايا" في سياق نحن وحدها كفيلة بتجسيد حالة الامتهان ، والهوان ، الذي ترزخ تحته الأمة ، مما يشير مرة أخرى إلى أن كلمات النص مختارة بعناية فائقة ، لتخدم دلالات خاصة.

ويمتد هذا الاختيار الواعي للكلمات إلى التنعيم الصوتي الذي يجمع بين كلمات مثل "قواقع" ، "فواجع" ، "مصارع" ، "أراقم" ، "جرائم" ، "قماقم" ، في أبنية صرفية متماثلة ، وهذا لا يعني أن النص يتكئ على العلاقات الصوتية ، ليغطي على وهن العلاقات بين أنساقه ، بل على العكس من ذلك تماماً ، إنه يستهدف بذلك تحقيق مزيد من الدلالات الإضافية

السطرين الثاني ، والخامس ، لتلوين المشهد الشعري وصبغه بما يخدم موضوع الحالة .

أمّا في حالات الإخبار عن المواقف ، فتقتصر الجمل الشعرية إلى أدنى حد من الوحدات اللفظية ، فقد تكون من كلمتين ، أو ثلاث كما في السطور الثالث والرابع والثامن ، من أجل استقطاب توقف القاري ، عند حدودها اللفظية ودلالاتها الإيحائية المركزة ، أمّا تقطيع عناصر الجملة وتوزعها بين الأسطر الشعرية كما في السادس والسابع والثامن والتاسع والعاشر ، فالمراد منه إبطاء حركة النطق أو القراءة لتأمل مفردات المصوغات اللغوية ، ولفت الانتباه إلى إحياءاتها الدلالية ، وهذا التفسير ليس خاصاً بهذا المقطع من القصيدة فحسب بل هو ظاهرة عامة تنطبق على جميع مقاطع هذه القصيدة ، ومشاهدها الدرامية .

وفي الدورة الرابعة من الخطاب تطل علينا مرة أخرى صيغة التكرار "آه من تلك الأراقم" ، في سياقها الدلالي الجديد ، لتثقل إلينا نمطا من الممارسات السلبية ، عبر السلطة القهرية ، أو السلطة الدينية ، التي يتم استغلالها لتحقيق مآرب خاصة ، ومن هنا كانت الإشارة إلى "العسكر المنفوش" ، "أو طي العمائم" ، لجعل المشهد واقعا معيشا ، وبذا يعيد هذا المقطع من القصيدة عبر فاعلية اللغة إنتاج أطراف الصراع بتسمياتها التي لا تخلو من لمسة ساخرة ، تدلنا ابتداء على دوالها أكثر مما تدلنا على مدلولاتها ، ولهذا نجد النص هنا يراهن على البنى التعبيرية بحكم قدرتها التأثيرية على البنى الدلالية ، التي يمكن

ذاتية ، على الموقف الشعري ، ويقابله من جانب آخر تشخيص الفاعل المسند إلى غائب دل عليه ، النعت ، "كافر" ، "جان" ، "متآمر" ، وهذا يعزز تبايناً دلالياً بين مصوغات القول الشعري ، فإذا كانت "الأراقم" تمارس الخداع ، والتضليل والمجازر ضد خصومها ، فإن مقاومتها مستمرة ، حتى وإن لحقت بهذه المقاومة كل أدوات البطش والطغيان ، ووسمت بأبشع النعوت والصفات .

إن الإحالة الشعرية ، في هذا المقطع من القصيدة ، ومثلها في ذلك بقية المقاطع الشعرية الأخرى ، لا تحيل إلى واقع هلامي ، بل إلى واقع حقيقي بالغ التعقيد ، يصبح فيه مخزون الذاكرة ، المترع بالأحاسيس والمشاعر ، هو البؤرة المنظمة لسجلات الكلام ، بعد صيغة التكرار ، ولذا كانت الصور البصرية المخزونة في الذاكرة هي الرافد لساحة الوعي في هذه السجلات اللغوية ، إذ هناك "تساوير الطلاسم" ، والمجازر ، و"الظلمة" ، و"النيران" ، و"آقية الطغيان" ، و"الجلاد" ، وكل هذه الصور الحسية ، التي تأتي في السياق السردي لمنطوق الخطاب ، تدعم موقف الشاعر في دفاعه عن موضوع الحالة ، الذي يستأثر باهتمامه ، كما أنها تخدم في الوقت ذاته الوظيفة الانفعالية التي اتسمت بها معظم مفردات القول الشعري .

ومن الملاحظ أنّ المفوضات الشعرية في هذه الشريحة المحكومة بصيغة التكرار قد تطول ، وقد تقتصر وقد تقطع تبعاً لمقتضيات القول الشعري ، فمع الاستهلال القولي ، وتوضيح الموقف ، ورسم أبعاده المادية ، تطول الجملة الشعرية ، كما في



أن تستقبل بأنماط وصور مختلفة من التأويل.

وفي هذا المقطع من النص نجد أن القيمة الإخبارية ، تهيمن بصورة مطلقة على البنى التعبيرية للخطاب، كما لو أنها تستهدف المتلقي على وجه الخصوص، لوضعه بصورة مباشرة في قلب الأحداث، ولذا جاءت كلها في سياق زمن واحد، هو الماضي المسند إلى ضمير الجمع ، لإضفاء سمة عامة على موضوع الحالة ،ولجعل الوظيفة المرجعية أكثر حضوراً في نفس المتلقي من الوظيفة الشعرية ، ومن هنا يلجأ الخطاب إلى انتقاء معجم يتواءم مع هذه الحالة المرجعية ،المتداولة في اللغة اليومية مثل،"معاقل"،"قنابل"، "شظايا"، "جماجم"، حيث يتسم هذا الاختيار المقصود بالتماثل الدلالي بين وحداته اللفظية، لإضفاء دلالات إيحائية مركزة ، على الموقف الإخباري للحدث الشعري نفسه.(٦٢)

وإذا كانت كلمات النص قد اختيرت بعناية فائقة لتخدم موضوعها فإن توزعها في النص بصورة واعية ، قد أكسبها موقعية تصويرية نابضة بالحياة من خلال متوالياتها ، كما لو أننا أمام منتج سينمائي ، اختيرت لقطاته بعناية فائقة ، وبصورة مكثفة من خلال توالى اللقطات الساخنة لإثارة المشاهد واستدراج عواطفه ،على نحو لا تصبح معه الصورة مجرد بنية تعبيرية عابرة ، بل صورة تخدم أغراضاً أخلاقية وإنسانية ،ولنتأمل هذه الصورة المجازية "حاصرتنا بمعاقل" ، كيف تتحول إلى صورة نابضة بالحياة ، حين تردف بالصورة المادية التالية لها،"قيدتنا بسلاسل"،كما لو أننا

نسمع قرع السلاسل ، بما تثيره أصوات هذه الكلمة من قعقات ، ومثلها صورة تفجير القنابل،"فَجَرَتْ فينا القنابل"،وهنا نلاحظ إيثار الشاعر استخدام الفعل المضعف ، في البنية التعبيرية لصوره من أجل استثمار بنيته الدلالية في تجسيد أحداث المشهد.

أما الصورة الأكثر إثارة ، واستفزازاً في هذا المشهد الشعري ، فتتمثل في تلك البنية التعبيرية البالغة القسوة ، وهى قسوة مقصودة ،"فتهاوينا شظايا من ضلوع وجماجم" ، لإحداث رجّة نفسية في عقل المتلقي ، ولنتأمل الإيحاءات الدلالية التي تثيرها كلمات مثل "تهاوينا" ، "شظايا" ، "ضلوع" ، "جماجم" ، حتى وإن جردت من أبنيتها الشعرية ، مما يشير بوضوح إلى دقة اختيار المعجم الشعري لهذا المقطع من القصيدة.

ومن الجلي أن اختيار مثل هذه الكلمات ناجم عن تأثير مصوغ التكرار ، "آه من تلك الأرقام" ، فكلها تنساب في تيار تلك الكلمة المفتاح "الأرقام" .

وفي المقطع الخامس من هذه القصيدة نواجه بمشهد شعري جديد تتصدره جملة تكرار مختلفة عن سابقتها ، "يا رفاقي! نحن مازلنا كما كنا نهاجم" ، حيث يضيف النداء وجملة بعداً حميمياً في علاقة المتكلم بالمخاطبين من خلال "ياء" الإضافة" ، حيث يصبح الاهتمام بهذه العلاقة بحسها الجمعي تياراً مستمداً بحكم العلاقات بين أطراف الصراع ، وقد رأيناها من قبل متجليا في ضمائر الجمع المتصلة التي تنساب بصورة عفوية ، في أنساق دلالية متطابقة في بنيتها التعبيرية ، "ضللنا" ، "ضيعتنا"

تشكل وفق نظام هندسي متميز ، يأخذ في الحسبان الدلالات التي تشي بها تلك الأبنية في مواجهة الأحداث ، التي يشير إليها الخطاب ، في أبعادها المختلفة ، سواء على مستوى المتكلم أو المخاطب.

وفي الوقت الذي يؤكد فيه النص حس الهجوم والمقاومة بما يعبر عنه ، المتكلم بضمير الجمع "كنا نهاجم" ، "في أجيح الملحمة" ، فإنه يحمل الأنظمة السلطوية مسؤولية الهزائم ، "إنما مرّ الهزائم في نسيج الأنظمة" ، ولا يعني هذا اعتذاراً عن الهزائم ، بقدر ما هو تعرية لواقع شاذ محكوم بالقهر والاستبداد ، من قبل سلطة غاشمة ، إنها على حد تعبير الخطاب ، "تغتال العزائم".

هكذا يصفها النص بهذا التعبير المجازي ، الذي يتجاوز حدود بنيته اللغوية ليمركز حول الدلالة ، التي يشي بها ، وهي دلالة واسعة مفتوحة على كل الاحتمالات الشاذة التي يمكن أن تمارسها السلطة القهرية في غياب الحياة الطبيعية لأي مجتمع ، لذا يمكن أن ينظر إلى الخطاب في هذا السياق ، بوصفه هجاء سياسياً لواقع يمتن كرامة الإنسان.

وعلى الرغم من أن الموضوع في ذاته هنا قد لا يمثل قدراً كبيراً من الأهمية ، فإن أهميته تكمن في طريقة التعبير عنه ، التي تتركز حول الرسالة في تجلياتها اللفظية ، محققة بذلك ما يسميه "رومان ياكسون" "الوظيفة الشعرية" (٦٤) ، التي تنساب في سياقها أنماط من التماثل ، والتشابه ، والانزياحات الدلالية ، كما في نقل ألفاظ من حقول دلالية ، إلى حقول أخرى ، لتحقيق ضرب من المراوغة الدلالية ، كما في نقل لفظ "أجيح" ، من

"حاصرتنا" ، قيدتنا" ، حيث يكتسي الموضوع المتحدث عنه بعداً جمعياً وليس بعداً ذاتياً.

ولكي يعمق الشاعر هذا المفهوم الجمعي في حس المتلقي يلجأ إلى تقنية فنية يفرد فيها أداة النداء والمنادى في أول سطر شعري في هذا المقطع "يا رفاقي !! ، ثم يُتبعه في السطر الشعري الثاني بموضوع النداء ، "نحن مازلنا كما كنا نهاجم" ، وهذا الفصل بين الجملتين وسيلة تعبيرية خارج اللغة يلجأ إليها الشاعر ، لجعل القاري يتوقف وقفة قصيرة ، عند الجزء الأول من الجملتين ، ليستوعب الحس الجمعي ، الذي ينطلق منه الشاعر ، في معالجة موضوعه.

وفي هذا السياق الجمعي ، الذي يحظى باهتمام الشاعر في هذه المرحلة الحاسمة من النص يأتي الضمير "نحن" ، وهو لا يختلف في تجلياته الموقعية ، في سياق الضمائر السابقة ، إلا من حيث إفراده ، وفي إفراده تأكيد لواقعية الضمير "نحن" ، في مواجهة الحدث وهو الأهم ، وتحقيق لما يسميه "يوري لوتمان" ، "نظام البدائل والمتغيرات المتجمعة حول محور ثابت ، رغم تميزها فيما بينها واحداً عن الآخر". (٦٣)

ونظام البدائل هذا هو ما أكسب النص الشعري تنوعاً سياقياً ودلالياً ، وذلك حين يتم هذا في إطار أسلوب التكرار ، الذي يضيف على النص حساً موسيقياً وبخاصة حين يتعاقب ذلك مع متواليات لغوية متماثلة في أبنيتها الصرفية ، مثل "الهزائم" ، "العزائم" ، أو متماثلة إيقاعياً مثل "الملحمة" ، "الأنظمة" . مما يشير بوضوح إلى أن البنية النحوية للنص

عنده ، وفيما يلي نموذج مجتزء من هذه النماذج التي يشيع فيها مثل هذا النوع من التكرار يقول الشاعر من قصيدة .. إلى "القطيع" :

بشراك يا قطيع !!

بعصرك الزاهي البديع

الذئب والجزار قد تنسكا

والناب والسكين أصبحا لكا

.....

إصغ قليلاً أيها القطيع !!

واصغ إلى ضجيج عصرك الزاهي البديع !!

إصغ إلى جلجلة الأقلام !!

قرأر من فوق الطروس !!

إصغ إلى صلصلة الأفواه بالكلام

تكاد تخلع الضروس

إصغ لها ....!!

تطالب الحقول أن تزخر بالثمار

تطالب السماء أن تجود بالأمطار

ليشبع القطيع !!!

ويرتوي القطيع !!!

بشراك يا قطيع !!!

الذئب والجزار قد تنكسا !!!

والناب والسكين أصبحا لكا

..... أما علمت يا قطيع !

أن أساطين الزمان !!

وساسة الدولة والسلطان !

اكتشفوا .....

بعد ضلال .. حير الأفكار

وزيف التاريخ والأسفار ..

اكتشفوا ....

حقل النار إلى حقل "الملحمة" ، ولفظ "مُر" ، من حقل "الأطعمة" ، إلى حقل الهزائم ، ولفظ "تسيج" من حقل الأبسطة والملابس ، إلى حقل الأنظمة ، ولفظ "تغتال" من حقل الموت ، إلى حقل العزائم ، وغير ذلك مما يضيف على الخطاب شعرية وحيوية تحقق له تلك الوظيفة الشعرية ، التي أشار إليها "ياكسون" قبل قليل.

وفي هذا المقطع الأخير من القصيدة تتأزر المرجعتان الإخبارية ، والانفعالية في تشكيل الوظيفة الشعرية للمشهد كله ، في سياق التكرار الرابط بين هذه العلاقات اللسانية ، بحكم مرجعيته المنمذجة للمتواليات اللسانية بعده ، فعلى المستوى الإخباري يقابلنا الإعلان "تُضمد" ، و"نصلي" ، وهما يترجمان واقع الحالة ، المنعم ، بالفعل والتصميم ، وفي مقابل هذا تواجهنا الحالة الانفعالية في سياق أصوات اللين الطويلة ، التي تهيمن بصورة مطلقة على مجريات القول الشعري ("لنا"// "لنا"// إذا // ما// ضاق// بالفرسان// "فاطمئنا" // ، يا رفاقي// "قادم") مما يقوي من حالة الشعور النفسي تجاه واقع الحالة ، موضوع الخطاب.

#### ج - التكرار المركب :

ويراد به التكرار القائم على تعددية صيغ التكرار في القصيدة الواحدة سواء كان هذا التكرار ، تكرار بيت أو جملة أو لفظة ، وسواء اتخذ التكرار في معمارية النص موقعية محددة ، أو تعددت موقعيته بحسب العلاقات اللغوية ، التي يفرضها منطق الخطاب ، وهذا النموذج يعد من النماذج القليلة في شعر العدوانى ، قياساً على النماذج الأخرى من التكرار



أنك قد خلقت للسيادة !!  
 وأنت الموعود بالقياده !  
 فتجوك ملكاً ، على القلوب والعقول  
 يا قطيع !!  
 بشراك يا قطيع !!  
 بشراك !! قد أصبحت معبود الجميع !!  
 يسك باسمك الدرهم والدينار  
 وتحكم الديارا  
 وتبلغ الأوطار !!  
 طوبى لهم !! طوبى لهم !!  
 أولئك الذين نبذوا ضلالهم !!  
 وخلعوا عليك يا قطيع  
 كل الصفات للإله والحياة والربيع !!  
 بشراك يا قطيع !!  
 الذئب والجزار قد تنسكا !!  
 والنب والسكين أصبحا لك !!  
 بشراك يا قطيع !!  
 بعصرك الزاهي البديع !! (٦٥)  
 يبدو عنوان القصيدة "إلى القطيع" لافتاً  
 ومثيراً ، في دلالاته وكثافته الشعرية التي  
 تحيل إلى مرجعية ثقافية تخالف بشدة  
 ثقافة المتكلم ، ولذا بدا العنوان ببنيته  
 التعبيرية أشبه ما يكون برسالة موجهة  
 إلى هذا "القطيع" الذي يشير إليه  
 العنوان.  
 ومع أن لفظ "القطيع" حين يطلق على  
 مجموعة من الناس يبدو مهيناً إلى أبعد  
 الحدود ، ومثيراً للقلق والاستفزاز ، فإنَّ  
 الشاعر لم يجد حرجاً في إطلاق هذا  
 الوصف على أمة بأكملها في أسلوب  
 ساخر مفعم بالتهكم والاستهزاء .  
 ومع أنَّ العدوانى لم يكن الشاعر الوحيد

، الذي استخدم مثل هذه الكلمة النابية  
 في الشعر ، إذ سبقه في هذا من قبل  
 الشاعر الروسي "كيو خيلبكر" (٦٦)  
 فإنَّ العدوانى قد جعلها محور خطابه  
 فتمددت الكلمة في أنسجة هذا الخطاب  
 إحدى عشرة مرة في سياقات تعبيرية  
 مختلفة ، مما جعل المعجم الشعري  
 للقصيدة يدور في فضاءات وتداعيات  
 هذه الكلمة ، على نحو تبدو فيها  
 العلاقات بين الذات المتكلمة والمخاطبين  
 في أوج توترها النفسى.  
 لم يكن باستطاعتنا إيراد هذه القصيدة  
 كاملة ، إذ هي أطول مما يسمح به المكان  
 لكنَّ ما اجتزأناه منها يعد كافياً وممثلاً  
 لأبعاد القصيدة في مستوياتها التعبيرية  
 والسياقية والشكلية والتنظيمية ،  
 وهي الأبعاد الأساسية المطلوبة في كل  
 قصيدة.  
 يلاحظ من حيث التنظيم الكتابي  
 للقصيدة ، اختلاف درجة توزيع  
 مفرداتها في السطر الشعري الواحد ،  
 حيث يتفاوت هذا التوزيع ما بين أربع  
 كلمات ، وثلاث ، واثنين وواحدة ، كما  
 يلاحظ وجود البياض ، وهو كما قلنا  
 من قبل يعني توقف اللغة عن العمل ،  
 وكثرة وجود علامات التعجب بصورة  
 مكثفة تكاد تلازم معظم البنى التعبيرية  
 للخطاب ، نظراً لطبيعة وغرابة هذه  
 البنى التعبيرية ، التي يرهص الخطاب  
 بتحقيق تداعياتها ، كما يلاحظ أيضاً  
 غياب ترقيم مقطوعات النص ، وهو ما  
 لا يتفق مع النهج الذي اعتاده الشاعر في  
 الكثير من قصائده ذات الأبعاد السياسية  
 ، المتكئة فيها على السخرية والتهكم ،  
 وهذه كلها وسائل للتعبير الفنى خارج  
 إطار البنية اللغوية ، إذ من المعروف أن

طاقلة التأويل ، الذي قد يصرف دلالته إلى غير ما يستهدفه ، ومن هنا كان هذا التركيز الشديد ، في الخطاب بصورة عامة ، على المخاطب ، الموهوم بالسيادة ، وعلى المعجم الشعري ، الذي تتردد مفرداته ، مع كل دورة من دورات التكرار ، فكلمات مثل "قطيع" ، "الذئب" ، "الجزار" ، "الناب" ، "السكين" ، لا يمكن أن تأتي في الشعر بصورة تلقائية ، بل إن اختيارها كان يتم في سياق وعي نشط ، مدرك للقيمة الدلالية ، التي تتركها مثل هذه الكلمات في وجدان المخاطب بها ، ومن هنا جاء اختيارها مدخلا لمتواليات الخطاب. (٦٩)

ويستغل النص كل معطيات التعبير ، سواء كانت تكراراً فنياً ، أو تشكيلات صوتية ، أو صرفية ، أو تنغيمية ، أو توازيات فنية ، وحتى البياض استغل بمهارة فائقة لتوسعة الدائرة الفضائية للنص لتستوعب أبعاداً تخيلية تسهم في إثراء حركة مرآة النص ، التي تتوزع مشاهد الأحداث فيما بينها بصورة تناهية ، كما لو أننا أمام مشاهد سينمائية ، تعرض صوراً مختلفة تتمحور حول بؤرة واحدة من أحداثه الرئيسية وهي "القطيع".

وإذا ما توقفنا عند حدود هذه الوسائل الفنية التي أشرنا إليها قبل قليل نجد أن بعضها يكاد يبلغ حدود التبليغ الديني ، الذي يحتاج المبلغ معه إلى اليقين المادي ليبرهن على صدق موضوعه ، ولذا كان التكرار بصيغه المختلفة ، قد نهض بهذه الرسالة ، فإذا وضعنا "بشراك" المتكررة في سياق التبليغ ، نجد أنها تستدعي نقيضتها بشكل مباشر ، وهي "الندير" ، وهما من صفات الرسالة والتبليغ ،

النص الشعري يركز عمومًا على أقصى حد من التنظيم ، ودقة الترتيب الكتابي ، وأن التوزيع الكتابي لكلمات النص في السطر الشعري ، هو السمة البارزة لانتفاء النص إلى حقل الشعر (٦٧) ، وهو من جاذب آخر يمثل الذائقة الفنية للشاعر في إبراز نصه الشعري ، بوصفه بصمة فنية.

في الوحدة الأولى من النص هناك جملة التكرار الأولى ، التي تحتل مساحة تعبيرية واسعة تصل إلى أربعة أسطر شعرية "بشراك يا قطيع ..." ، وهذا المدى التعبيري الواسع من التكرار نجده فاشياً في عدد غير قليل من قصائد العدوان ، مما يشير إلى فاعلية هذا النوع من التكرار في تكريس جماع الصورة ، أو الرؤية الشعرية ، التي يريد الشاعر غرسها في ذهن المتلقي ، لحظة تلقيه للنص ، ولذا كان التكرار عنده في الغالب يتصدر مطلع الخطاب ، ووحداته التكوينية.

وإذا ما تأملنا البنية التعبيرية لهذا التكرار ، ومفرداته المعجمية ، نجد أنها تتسم بالمباشرة ، والتقريرية ، في وصف عملية الخداع ، والكذب ، والزيف ، والاستغلال التي يتعرض لها الشعب ، من قبل المطالبين بحكم الشعب لنفسه ، فيخدع الشعب وينساق وراء هذه المطالبات ، التي لا تخدم إلا أصحابها ، فظاهرها حكم الشعب ، وباطنها حكم القهر والاستبداد ، ولذا نجد الخطاب يتجه بصورة مباشرة إلى السخرية من انخداع الشعب بهذا الوهم الكاذب ، وكأن الشاعر قد تمعد هذه المباشرة ، والتقريرية ، حتى لا يقع كلامه تحت

"وصلصلة الأفواه" ، فالتعبير الأول معادل للتعبير الثاني ، ومنمط له ، فهما يقومان على قاعدة نحوية واحدة ، مع تطابق في الصيغة الصرفية ، وكذا الأمر مع بقية الأمثلة الأخرى ، فكلًا طرفي التوازي في هذه الأمثلة ينهضان على قاعدة نحوية واحدة ، ويعادل كل واحد منهما الطرف الآخر ، مع تطابقهما في بعض الصيغ الصرفية .

ولا مسراء في أن هذه المنظومة من العلاقات بين أطراف التوازي في إطار التكرار تضي على العمل الأدبي قيمة فنية عالية ، تميزه عن غيره من الأعمال الأخرى ، وذلك بما تضيفه عناصر التوازي من مشاهد وأحداث تقابلية بين وحداتها ، تسهم بها في تجلية موضوع الحالة المعبر عنها .

وفي المقطع الثاني من القصيدة نجد أن أبنية التكرار السابقة قد حافظت على موقعيتها المركزية في مطلع المقطع ، لتنمط في أوعيتها مشاهد أخرى محورها السلطة ، هذه السلطة التي تمثل للشاعر حساسية خاصة نجدها في الكثير من قصائده ، فلا يكاد يلتقي معها على صعيد واحد ، ولا وسيلة لمقاومة بأسها عنده إلا بالسخرية منها ، وتعرية شعاراتها الفاسدة بسحر الكلمة وبفاعلية اللغة التي تتحول عنده إلى سياط لاذعة تلهب ظهرها ، وتكشف عورها بصورة تكاد تكون مستفزة لطرفي الحالة السلطة "والقطيع" معاً ، إذ يجمعهما قاسم مشترك هو المكر من جانب السلطة ، وغياب الوعي والغفلة والجهل من جانب القطيع ، ولذا حظي هذا الأخير بالثغرة خاصة من الشاعر

ومثلها في ذلك كلمة "إصغ" ، التي أشرنا إلى فاعلية تردها في النص قبل قليل ، فهي تستدعي بصورة مركزة حركة الجهاز السمعي عند المتلقي لاستقبال الرسالة المصدوع بها من قبل المتكلم ، لذا فليس غريباً أن نجد النص يركز عليها بصورة لافتة لما للسمع من يقينية الوجود بالشئ المسموع ، ولذا لم يقل النص : "انظر" بل قال "إصغ" ، لتعددية اتجاهات السمع ، وأحادية اتجاه الرؤية البصرية .

أمّا التركيز في البنية الشعرية على العناصر الصوتية والصرفية والإيقاعية واستخدام البياض ، فهو قاسم مشترك بين الكثير من قصائد العدواني ، لما لها من قيمة دلالية وسياقية في خلق علاقات قائمة على التجانس والتماثل

والتطابق والتوازي والتناغم ، وهي من سمات الشعرية في الخطاب ، وقد مرت بنا نماذج كثيرة من هذه الأبنية الفنية ، في قصائد سابقة من هذه الدراسة .

لكن أبرز ما في هذا المقطع من القصيدة هو ذلك التوازي الموشى بالتكرار ، الذي يتمحور في وسط القصيدة ونهايتها في تشكيلات لغوية مدهشة ، عمادها التوازي النحوي والدلالي ، ولنتأمل هذه البنى التركيبية لهذا التوازي .

صحيح أن البنية التركيبية لهذه الجمل النحوية محكومة بصيغة التكرار وبوصفين نحويين مختلفين ، بيد أن بنية التوازي النحوي تغطي بصورة لافتة ، على بقية التكرار ، إذ إن العلاقة هنا بين طرفي التعبير ليست علاقة تطابق أو تباين ، بل علاقة تماثل وتشابه ، حيث تنعقد المماثلة بين "جلجلة الأقلام" ،



من منظور الوصف الذي تستأثر فيه العبارات بحضورها اللافت ، كما لو أنها تتحدث عن نفسها أكثر مما تتحدث عن غيرها ، ولنتأمل نماذج من هذه العبارات المثيرة:

أما علمت يا قطيع!

أن أساطين الزمان

وساسة الدولة والسلطان

اكتشفوا ....

بعد ضلال حير الأفكار

وزيف التاريخ والأسفار

أنك قد خلقت للسيادة !!

إن القراءة المتأنية لهذه الأبنية التعبيرية المختلفة ، تكشف بصورة لا تقبل الجدل عن حس واع باختيار مفرداتها ، مما يجعل من عنصر المخالفة بين الموقفين (ما قبل وما بعد) عنصراً بالغ الدلالة على عملية التحول ، التي تتم فصولها في سياقات ساخرة ، عمادها التكرار على مستوى البنية اللفظية ، والتوازي على مستوى البنية الدلالية.

ولا يكتفي الشاعر بهذه المخيلة الذهنية الساخرة لقراءة واقعه ، بل يصير على أن يختتم هذه الشريحة بتلك اللفظة الجارحة "يا قطيع !! " ، وأن يتقصد أفرادها في سطر شعري ، وكأنه يريد من قارئه أن يتوقف عندها ، قبل تجاوزها إلى غيرها من الألفاظ والعبارات الأخرى ، على الرغم من أن القيمة الكتابية للكلمة ، أدنى من القيمة الصوتية ، إذ مع الأخيرة يمكن التلاعب بطبقات الصوت وفق تمثيلات الناطق بالكلمة ، مما قد يخرجها أحياناً عن دلالتها الكتابية وفق من يرى أن السمة الكتابية ليست وحدها

عبر تساؤل مفاجيء يفترض في المخاطب الجهل المطلق ، "أما علمت يا قطيع" .. ، ويصادر الخطاب حق المخاطب في التجاوب مع هذا التساؤل إيجاباً أو نفياً ، بل يهضي إلى أبعد من ذلك حين تتوالى سلسلة من المعلومات التي تفيد إنتاج الواقع الجديد وعلاقته بأطراف الصراع ، إذ يصبح الطرف الأضعف "القطيع" ، هو الأقوى في معادلة السلطة وعلاقتها بالقطيع ، على سبيل السخرية ، من الطرفين معا ومن القطيع على وجه الخصوص.

وتتأزر أنماط التكرار المركب ، (Complex repetition) ، في هذا المقطع من القصيدة في تجلية مشاهد السخرية من السلطة ، فتأتي كلمة "اكتشفوا" ، المسندة إلى واو الجمع ، في إشارة إلى السلطة ، مرتين في بيتين شعريين ، متبوعة في كل منهما بعدد من النقاط الدالة على تعطل عمل اللغة ، لتبدو الكلمة دالة على نفسها أكثر من دلالتها على غيرها ، ويقدّر ما تثير هذه الكلمة المخاطب وتستدعي حضوره ووعيه الكامل ، تصبح المتواليات اللغوية التالية لما بعد هذه الكلمة منطوية على حس مراوغ ، يستهدف طرفي المعادلة - السلطة والقطيع - ، في آن واحد ، كما يستهدف من جانب آخر إعادة صياغة الواقع ، في مشهد تخيلي ساخر ، يركز فيه القول على المخاطب بصفة خاصة ، بوصفه بؤرة الخطاب ومركزه الأساس.

ومع خصوصية المخاطب ، فإنّ الفعل التخيلي للمتكلم لم يهمل طرف المعادلة الآخر (السلطة) ، الغائب // الحاضر : الغائب على مستوى العلاقات اللغوية ، والحاضر على مستوى تواليات الأحداث

هي السمة الجوهرية ، التي تعكس واقع القصيدة. (٧٠)

في المقطع الثالث تواجهنا ابتداء صيغة التكرار (المفتاح) "بشارك يا قطيع" ، مع تراجع صيغ التكرار الأخرى المصاحبة ، للصيغة الافتتاحية للشريحة الواحدة ، إلا من لفظة "بشارك" ، الثانية ، تأكيداً لموقعية الكلمة المفتاح ، وتأثيرها السياقي المباشر في خلق ونمذجة أنماط صياغية أخرى قادرة على تجلية أبعاد المشهد الجديد ، الذي يفيد التحول في الرؤية العامة ، من خلال التوصيف المباشر لعناصر ومعطيات هذا التحول الذي يستدعي هذه "البشارة" ، تلك التي يصير النص على ترددها في حس ساخر ، وفق مشاهد هذه التحولات ، التي تبدو من وجهة نظر الخطاب انقلاباً في مفاهيم العلاقة بين السلطة الاستبدادية والرعية.

لم يعد " القطيع " وفق العرف السياسي السائد تابعاً ذليلاً للسلطة ، يفعل ما تمليه عليه ، بل يحدث تبادل للأدوار حيث يصبح "القطيع" مركز الحركة وقطب التحولات الجديدة ، وهي كما ينمطها الخطاب في أبعادها السياسية والاجتماعية ، تبدو غير واقعية على الإطلاق ، وتكمن عدم واقعيتها في سياق الحس الساخر ، الذي يبلغ مداه في جعل "القطيع" معبود الجميع ، حيث يسك باسمه الدرهم والدينار ، وتخلع عليه صفات الإله والحياة.

صحيح أنّ دارسي الشعر ونقاده يختصمون حول ما يسمى بواقعية النص ، أو عدم واقعيته ، وبخاصة حين يتعلق الأمر بقضايا تبدو ظاهرياً لصيقة بالواقع

المعيش في حين أن تحليلها وتفكيك أبنية تشكيلاتها اللغوية ، يظهر أنها ليست إلا تصورات ذهنية ، يخلع عليها الشاعر بعضاً من أردية الواقع ، فتبدو من حيث الظاهر ، كما لو أنها صورة نمطية للحياة ، في حين أن تبعاتها ليست إلا وهمّاً من صنع المخيلة الشعرية ، تعيد فيه هذه المخيلة إنتاج الواقع من جديد في صورة غير واقعية ، عمادها السخرية والتهكم ، وهذا النص لا يخرج بطبيعة الحال عن تلك التصورات الذهنية . ومن هنا ، كانت السخرية هي العماد الرئيس الذي يشكل عناصرها التكوينية.

وتبلغ السخرية أوجها حين يضع الخطاب الطرف الآخر ، الموازي للقطيع ممن يسميهم "أساطين الزمان" "وساسة الدولة والسلطان" ، في دائرة اهتمامه ، فيوجه في نهاية المطاف حديثه إليهم مشيداً بفعلهم ، بعد رجوعهم عن ضلالهم ، في جعل "القطيع" هو هرم السلطة الرئيس ، في كل مناحي الحياة ، وهذا أبعد ما يكون واقعياً عن الذهنية السياسية للسلطة ، التي يستهدفها الخطاب ، ولذا جاء الحس الساخر ، في تعبير "طوبى لهم.." المكرر مرتين ، عميقاً وشفافاً ، يكشف عن عمق ما ينطوي عليه هذا الحس من مرارة ، وغصة وألم.

ولتأكيد حضور السخرية ، بوصفها منتفساً طبيعياً لتجاوز حالة الإحباط السياسي ، يختم الشاعر النص بصيغ التكرار ذاتها التي افتتح بها الخطاب ، مع وصف واقع الحال ، كما يتوهمه ، بأنه العصر الزاهي البديع ، وهو في واقعه الحقيقي أبعد ما يكون عن ذلك.

د - التكرار الدائري ، أو المغلق :

هبت لتضطاد السحاب  
ونظّل نرصد طالع الأمل  
فنرى المقابر  
حولها الأموات تزدهم  
في منظر مزري  
ضاقّت بها دنيا الردى  
فتكومت عصراً على عصر  
والدود يحرسها  
ويزعم  
أنها حرم  
ونظّل نرصد طالع الأمل  
وإذا المزابل تُعجن الفضلات فيها  
وتُصفّ في طبق على نسق  
يغري النفوس  
فتشتهيها  
ونظّل نرصد طالع الأمل ! (٧١)

تتألف هذه القصيدة ، حسب دورات التكرار التي تدور في فضاءها ، من أربعة مقاطع كل منها يبدأ بصيغة التكرار ، "ونظّل نرصد طالع الأمل" ، والعبارة شديدة الوضوح والإحساس بالأمل القادم ، وهي بهذا تتواءم على نحو متكافئ مع العنوان " المتفائلون " ، الذي جاء معرفاً بأداة التعريف "أل" ، ليعكس يقينية حضور الأمل ، وتوقع حدوثه ، وفي اقتران "أل" بصيغة الجمع ملمح إلى أن هذه اليقينية قدر لا معيد عنه ، ولو جاءت اللفظة مجردة من أداة التعريف ، لانتفت يقينية الحضور ، وأصبح الموضوع واقعاً بين احتمالية التوقع ، والحدوث ، وبين عدم وقوع هذه الاحتمالية ، ولذا كان الشاعر في أعلى درجات وعيه الشعري ، وهو

ويطلق هذا النوع من التكرار ، سواء كان مفرداً ، أو مزدوجاً ، أو مركباً ، على التكرار الذي يتصدر كل مقطع من مقاطع القصيدة ، وبه تختتم ، كما لو أنّ هذا الاختتام لازمة موسيقية تحتم وجوده ، في نهاية القصيدة ، لتأكيد حضور حدث القصيدة وتفرده في وعي الشاعر من جديد ، كما لو أنّ هذا الوعي أيضاً يتحرك في دوائر حول موضوع مراوغ ما إن تكتمل حلقاته حتى تتحل من جديد واحدة بعد أخرى ، وبخاصة حين يكون هذا الموضوع الذي يطارده هذا الوعي موضوعاً هلامياً لا يتمتع بوجود مادي ، لكن الأمل في القبض عليه يجعل الوعي في حالة استنفار مستديم عبر فاعلية اللغة ، التي تجسد درجات هذا الوعي في مطاردة موضوعه على الدوام ، ولعل في قصيدة "المتفائلون" ما يعكس شيئاً من هذا الوعي المتتابع الذي يطارد موضوعه ، تقول القصيدة :

ونظّل نرصد طالع الأمل

والليل يأتي بعده

فجر كريبه أبرص

عنه النواظر تنكص

والفجر يأتي بعده

ليل تخال نجومه

مثل الدمامل

قد شوّهت وجه السماء

فوجهها

متورم القسّمات حائل

ونظّل نرصد طالع الأمل

وإذا بزمزمة تضج لها الرحاب

لله ... أسراب الذباب



يصوغ عنوان قصيدته.

وهذا ما يتوافق مع نظرة الشاعر إلى الحياة من حوله بصورة عامة، فعلى الرغم من سخطه البالغ على أوضاع عصره وتشريحه لعلله وأوجاعه، بعبارات تبلغ في بعض الأحيان حد التجريح والشتائم، فإن اليأس لم ينسرب إلى عقله أبداً، بل كان يراهن على المستقبل، وعلى دورات التغيير في الحياة بوصفها حركة لا تعرف التوقف، سواء تعلق الموضوع بعلاقاته الشخصية، أو بنمطية الحياة الموحشة من حوله، فالتفاؤل والأمل، هما رائداه في كل إبداعاته الشعرية.

ويراهن النص، كما هو سائد في الثقافة الشعبية، على أن حركة الزمن كفيلة بإحداث التغيير المطلوب، ومن هنا كان الترقب، واستشراف الآتي، لكن هذا المستشرف لا يأتي إلا بالأسوأ والأقبح، فالليل، قرين الظلمة والوحشة، لا يعقبه إلا فجر يصفه الخطاب بأنه كرية أبرص، مع أن الفجر معروف عنه في العادة أنه قرين النور والأمل، وإذا كان وصف الفجر بأنه "كرية"، ينطلق من إحساس شعوري صرف، يجسد موقفاً نفسياً لا يمكن تحديده أو قياسه، فإن وصفه بأنه "أبرص" قد أضفى عليه صفة مادية محدودة، سجنته في إطارها فأصبحت دالة عليه، وهذا الجمع بين المسندين الشعوري، والمادي في سياق المسند إليه النكرة، "فجر"، يقلب دلالة هذا الأخير إلى دلالة منفرة، "عنه النواظر تنكص"، وهذا يعني تضمن الدال مدلول المرض، الذي تخشى عواقبه، لا على مستوى التماس الجسدي، بل على مستوى

التماس البصري، وعلى هذا المعنى يتحول ما هو رمز الأمل إلى رمز المرض المنفر، وهذه الصورة التخيلية ليست إلا إضراراً لحالات الشعور بالإحباط، والخيبة من إفرازات الواقع المعيش.

ويلج الشاعر على التوقف عند تعاقب دورات الزمن، لعل الأول المستشرف منها يبرز من بين ثلاياها، فيأتي بعد الفجر ليل، لكن هذا الليل يبدو أشد بشاعة من سابقه، على نحو يلقي المغامرة الزمنية بين الاثنين، إذ تصبح عديمة الجدوى، ويوحد بينهما في الصورة المرضية، فالبرص مع الفجر، يلتقي مع نجوم الليل التي تشبه الدمامل، ومع وجه السماء المتورم القسمات، فتبدو الصورة في كلا المشهدين منفرة إلى أبعد الحدود.

وهكذا يبطل الشاعر مفهوم المغامرة الزمانية، وقدرتها على تغيير الواقع، مما يستدعي الوقوف عند بدائل أخرى، دون الوقوع في دائرة اليأس، ونظّل نرصد طالع الأمل، وبهذه النظرة الجماعية التي يحاول الخطاب، التأكيد عليها من خلال مصوغات التكرار، يتجاوز الشاعر فرديته الذاتية، لتصبح المعاناة همّاً جماعياً يستدعي التوقف عند نتائجه وتداعياته، ومن هنا كان التكرار، بصيغته اللغوية الثابتة، هو المهيمن بصورة مطلقة على نمذجة تداعيات كل مرحلة من مراحل هذا الرصد والترقب، كما لو أننا أمام مرايا متماثلة، تتوازي فيها المشاهد على نحو يجعل من عناصر المشابهة بين هذه المرايا عناصر كثيفة الدلالة على قتامة الواقع.

\*\*\*\*\*

## الحواشي والمراجع

- (1) حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ١٩٩٤م ، ص ١٤ .
- (2) المرجع السابق ، ١٣
- (3) المرجع السابق ، ٣١
- (4) عبد الله الغدامي ، الخطيئة والتكفير ، النادي الأدبي الثقافي - جدة ١٩٨٥ ، ص ١٥ وما بعدها .
- (5) ترفيتان تسودوروف ، الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت ، ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء - المغرب ، ١٩٨٧م ، ص ٢٣ وما بعدها .
- (6) رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي ، ومبارك حنوز ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ١٩٨٨م ، ص ٧٨ .
- (7) Roman Jakobson Closing Statement : Linguistics and Poetics. in Style in Language ed. By T.A. Sebeok. Cambridge ١٩٧٨ ، Massachusetts ، P. ٣٥٠ .
- (8) المرجع السابق نفسه ٣٥١
- (9) المرجع نفسه ،
- (10) المرجع نفسه ٣٥٢
- (11) جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ، ومحمد العمري ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٨٦م ، ٤٠
- (12) Tzvetan Todorov. Introduction to Poetics. The Harvester Press. ١٩٨١. Sussex, U.K. P. ٣٨ .
- (13) أحمد العدوانى ، أوшал ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٩٦م ، ٩ .
- (14) نشر البحث ضمن أبحاث الدورة الخامسة (دورة أحمد العدوانى) ، التي أقامتها مؤسسة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري ، في أبو ظبي في الفترة من ٢٨-٣١ أكتوبر ١٩٩٦ .
- (15) أحمد العدوانى ، أوशल ، ١٠
- (16) أحمد العدوانى ، صور وسوانج ، مركز البحوث والدراسات الكويتية - الكويت ٢٠٠٧م ، ص ١٣ .
- (17) تمثل ذلك المبدأ الذي يشيران إليه في أنهما آثرا أن يبتعدا " عن إغراءات نشر ديوان كبير الحجم ، يضيع في ثنياه قدر كبير من الملامح الحقيقية لشاعرية العدوانى ، حين تطفي بداياته الأولى وتجارب قصائده غير المكتملة على تجاربه اللاحقة التي حققت تطوراً فنياً كبيراً فضلاً عما حملت من رؤى فكرية تمثله بحق . "مقدمة ديوان أوशल" ص ١٣ ، ومع كل هذا الكلام الجميل فقد وقع المحققان في المحذور ، الذي حذرا منه وذلك بنشرهما ديوان "صور وسوانج" الذي يضم قدراً غير قليل من بدايات الشاعر ، وتجاربه المبكرة ، مما اضطرهما في النهاية إلى نفي مسؤولية الشاعر عن كل شعره المخطوط ، سواء ما نشر منه في ديوان "أوशल" ، أو الديوان الأخير ، "صور وسوانج" .
- (18) صور وسوانج ، ١٤ لا أحد ينكر من خلال قراءة

20) راجع مصطلح التوازي Parallelism في :

1. Jewish Encyclopedia, ed. By Iedidore Singer. Published by Katw Publishing House. 1964. 521
2. Catholic Encyclopedia, New Yourk. 1913.
3. Chris Baldick. Oxford Dictionary of literary Terms. Oxford University Press. 2008, P.247.
4. Roman Jakobson. The Poetry of Grammar and The Grammar of Poetry. In Language in Literature, eds. K. Pomorska and S. Rudy PP. 121-144 Cambridge. MA. Harvard University.

21) راجع رومان ياكوبسون ، قضايا الشعرية ١٠٣ ، وعشتار داود محمد ، تقنيّة التوازي في الشعر الحديث ، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، العدد ٤٢١ أيار ، ٢٠٠٦ ، دمشق

22) محمد مفتاح ، الشعرية في شعر الشابي ، ٥٢ .

23) يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري ، ترجمة محمد فتوح ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٩٥م ، ص ١٢٩ .

24) محمد مفتاح ، المرجع السابق ٥٢ .

25) جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ٥٤ .

26) أحمد العدواني ، صور وسوانح ، مركز البحوث والدراسات الكويتية ، الكويت ، ٢٠٠٧ ، ص ٦١ .

الديوانين ، المجهودات غير العادية التي بذلها مخرجوا الديوانين في استخلاص نصوص شعرية ، من مسودات خطية بالغة السوء في حالتها المادية ، وكان بإمكانهما أن يصرفا النظر عن القيام بهذه المهمة الصعبة ، ولا أظن أن أحداً سيلومهما على ذلك، وبخاصة ممن اطلع على تلك المسودات من قبل ، لكن إحساسهما بالمسؤولية الأدبية والعلمية تجاه الشاعر نفسه ، وتجاه الحركة الشعرية في الكويت ، وإدراكهما لمدى أهمية اطلاع الباحثين والدارسين على تراث شعري غير منشور لشاعر كان ملء السمع والبصر ، على الساحة الشعرية في الكويت ، دفعهما إلى المضي قدماً في مهمتهما ، ولعل مما يحمد لهما في هذا الصنيع أيضاً أنهما كشفنا من خلال هذه المسودات عن كيفية تنامي التجربة الشعرية عند الشاعر وذلك من خلال الشطب والمحو والإعادة ، والمراجعة ، ما يشير بصورة ملحوظة إلى أن طبيعة البيروغات الشعرية عند الشاعر كانت مراوغة ومباغتة ، وأن نفسه معها قصير وخاطف إذ سرعان ما تتطفيء نار جذوته لتبقى القصيدة معلقة بلا نهاية .

19) لقد حظى التوازي (Parallelism)

، في الشعر العبري القديم ، على وجه الخصوص ، بدراسات عميقة ومتنوعة ، في معظم اللغات الأوربية ، وترجمه معظم هذه الدراسات إلى الموروث الكنعاني .



- (27) يعني ياكبسون هنا الشاعر البريطاني Gerard Manley Hopkins: ١٨٤٤-١٨٨٩ ويعد "هوبكنس" هذا أحد الشعراء البارزين في العصر الفيكتوري ، تحول إلى المذهب الكاثوليكي بعد تخرجه من جامعة أكسفورد ، وأصبح فيما بعد قسيساً بارزاً في الكنيسة الكاثوليكية ، له كتابات نقدية في نظرية الشعر ، يصفه ياكبسون في كتابه قضايا الشعرية ١٠٥ ، بأنه أحد المنظرين الأكثر جاذبية في الفن الشعري. وقد نالت كتابات "هوبكنس" ، وآراؤه في الشعر إعجاب "ياكبسون" الذي كثيراً ما يحيل إليه واصفاً إياه مرة بالقطن ، ومرة أخرى بمنظر القرن الأخير ، الذي أدرك الدلالة الشعرية ، الخاصة لصورة النحو . ص ٨٠ وما بعدها.
- Roman Jakobson. Linguistics (28 and Poetics. 368
- (29) المرجع نفسه ، ٣٦٩
- (30) (وَادٍ) هكذا في الأصل ، ولعلها (واحد) ، وهو ما يستقيم به المعنى.
- (32) رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية ، ١٠٥ وما بعدها.
- (33) أحمد العدواني ، الأعمال الكاملة ، ٧٤.
- (34) أحمد العدواني ، صور وسوانح ، ٩٩.
- (35) رومان ياكبسون ، محاضرات في الصوت والمعنى ، ١٥٠.
- (36) هناك دراسات كثيرة صدرت في السنوات الأخيرة تؤكد وجود علاقات ترابطية بين الأصوات والمعنى على مستويات مختلفة ، إذ تصبح هذه الرمزية الصوتية في الشعر كما يقول "ياكبسون" عاملاً فعلياً ، وتبدع نوعاً مكماً للمدلول ، راجع تلك الدراسة القيمة التي كتبها في مطلع الثمانينيات من القرن الماضي. Benjamin Hrushovski. The meaning of Sound Patterns in Poetry. التي نشرتها مجلة Poetics Today، Vo 2 No. 1a ، ١٩٨٠.
- مع مجموعة أخرى من الأبحاث الجديدة التي كتبها ياكبسون في سنواته الأخيرة ، بعد بلوغه سن الخامسة والثمانين ، والعدد إصدار خاص يلقي أضواء على مجهودات ياكبسون عبر مسيرته الطويلة في حقل اللسانيات ، مع مقدمة احتفائية بهذه الشخصية الفريدة.
- ومن الدراسات الحديثة التي تتناول العلاقة بين ملفوظات الأصوات ومعانيها في عدد من اللغات تلك المجموعة من الدراسات ، التي أصدرتها جامعة كمبريدج لعدد من الدارسين اللغويين في مجلد واحد

- تحت عنوان :
- (48) ياكبسون ، قضايا الشعرية ، ٧١ .
- (49) أحمد العدواني ، الأعمال الكاملة ، ٢٨ وما بعدها .
- (50) يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري ، ٦٥ .
- (51) Roman Jakobson. On Poetic Intentions and Linguistic Devices in Poetry. In Poetic Today. Vo.2.No. Ia Autumn 1980. Tel Aviv University. P.88
- (52) أحمد العدواني ، الأعمال الكاملة ، ١٥٨ .
- (53) المصدر السابق ، ١٠٩ .
- (54) يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري ، ١٧٣ .
- (55) أحمد العدواني ، المصدر السابق ، ٢٨٨ .
- (56) يوري لوتمان ، المرجع السابق ، ٦٦ .
- (57) أحمد العدواني ، الأعمال الكاملة ، ٩٥ وما بعدها .
- (58) رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية ، ٧٠ .
- (59) يوري لوتمان ، المرجع السابق ، ١٧٣ .
- (60) أحمد العدواني ، الأعمال الكاملة ، ١٩٧ وما بعدها .
- (61) يوري لوتمان ، المرجع السابق ، ١٠٧ .
- Sound Symbolism eds. by John J. Ohala , Leanne Hinton and Johanna Nichols Cambridge University Press. 1994
- (38) أحمد العدواني ، الأعمال الكاملة ، ٦١ .
- (39) ياكبسون ، قضايا الشعرية ، ١٠٦ .
- (40) المرجع نفسه ، ١٠٦ .
- (41) Tzvetan Todorov, Introduction to Poetics. 30
- (42) أحمد العدواني ، الأعمال الكاملة ، ٣١١ وما بعدها .
- (44) أحمد العدواني ، المرجع السابق ٢١٦
- (45) Paradigm الموقعية تتنازع هذا المصطلح مجموعة من المعارف منها العلوم الطبيعية والعلوم الاجتماعية ، واللغويات ، بيد أنه أقرب إلى هذه الأخيرة ، ويعني مجموعة من الوجدانات اللغوية تتبادل المواقع فيما بينها من غير أن يتأثر السياق العام للنص ، راجع Oxford Dictionary of Literary Terms ، ٢٤٦ مرجع سابق .
- (47) أحمد العدواني ، الأعمال الكاملة ، ٢٥٢ .

- (62) ومن الجدير بالذكر أن استثمار الكلمات المتداولة في لغة الحياة اليومية ظاهرة عامة استخدمها الكثير من الشعراء المعاصرين من أمثال عباس العقاد، في "عابرسبيل"، وبدر شاكر السياب، في "أنشودة المطر"، وصالح عبد الصبور في "تأملات في زمن جريح"، وغيرهم كثير، انظر في هذا الموضوع مقالة الدكتور محمد العبد، لغة الحياة اليومية وتأثيرها في البناء اللغوي للشعر الحر، "مجلة إبداع"، العدد السابع تموز ١٩٨٦م، ص ٢٥-٣٠.
- (63) يوري لوتمان، المرجع السابق، ٦٦.
- (64) Roman Jakobson، Closing Statement Linguistics and Poetics، Ibid، ٣٥٦.
- (65) أحمد العدوانى، الأعمال الكاملة، ٨٧ وما بعدها.
- (66) يوري لوتمان، المرجع السابق، ١٢٦.
- (67) المرجع السابق، ١٠٦.
- (70) (٧٠) يوري لوتمان، المرجع السابق، ١٠٩.
- (71) (٧١) أحمد العدوانى، الأعمال الكاملة، ١١٥ وما بعدها.



د. دلال الزين لـ "البيان":

## زوجي أحمد العدواني له تأثير كبير علي

أحمد العدواني تقليدياً، وكان الوسيط زوج أختي التي تصغرنني الأستاذ عبد العزيز العدساني الذي كان يعمل معلماً مع العدواني، وكان العدساني يلاحظ اهتمامي بالقراءة وبالفكر فكان يقول لأختي إن دلال تناسب العدواني، وكان منزلنا قريباً من مبنى فندق الشيراتون حالياً، وارتبطنا في نهاية الستينات تقريباً، وكان متردداً من التقدم لي خوفاً من أن يرفض والدي، إلا أن العدساني طمأنه من أن والدي متفهم ومتحضر وأنه كأي أب يبحث عن زوج مناسب لابنته، وكانت المفاجأة أن قرابة بعيدة تربطنا نحن الزين والعدواني والعدساني من خلال عائلة "الدويري"، فتقدم العدواني، وجاء وحيداً وهو يرتدي البدلة لأن والده كان قد توفي، وهو صغير، وتعرف على جدي الذي أحبه كثيراً، وتأخر زواجنا إلى أن أتم بناء منزله بالقادسية، ومن الأمور الطريفة أنني كنت مع أسرتي في لبنان والتقطت لي صورة وأنا أحمل ابنة أختي الصغيرة، وبعد الزواج فوجئت بأن الصورة لديه في جيب إحدى البدل التي كان يرتديها!!!

أجرى الحوار: فيصل العلي \*

تروي الدكتورة دلال الزين زوجة شاعر الكويت الكبير أحمد مشاري العدواني قصة حياة عاشتها معه بدءاً من خطوبته لها ومروراً بالزواج الذي كان دون مراسم حفل وبقضاء شهر العسل الذي توقف في القاهرة بسبب مطالبة عبد الكريم قاسم بالكويت وانتهاء بعلاقته معها ومع أبنائهما، وأفراد أسرته.

وذكرت الزين بعض صفات العدواني كونه إنسان هادئ لا يغضب، ويدخن بشراهة، ولا يقود سيارة، وإن لديه عزوفاً عن الحياة الاجتماعية إلى حد كبير.

وقالت إنه قومي عروبي، ولما قابل جمال عبد الناصر كان سعيداً بهذا اللقاء، لكنه قال إن شخصيته قوية وإن نظرته تربك من أمامه.

وتناولت تكليفه بالعمل كأمين عام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وبالمشاريع الثقافية إضافة إلى تكليفه بكتابة النشيد الوطني وأمور إنسانية واجتماعية كثيرة.

\* متى وكيف تم زواجك بالأديب أحمد العدواني؟

- لقد كان ارتباطي بالزواج من الشاعر

\* كاتب وصحافي من الكويت.

\* وهل كان مشهوراً في ذلك الوقت؟

- بالطبع لأن أغنية شادي الخليج "لي خليل حسين" كانت منتشرة وبصورة كبيرة

## اشتريت فستان الزفاف لكنني لم أرتده لأن زواجنا تم دون حفل

إذ مضى ثماني سنوات على ولادتها، وبعد زواجنا كنا نسمعها مثل أي بقية الشعب الكويتي، وهي أغنية جميلة، وكنت أقول له أنت لم تكتبها لي فقد كتبتها قبل زواجنا، فقال لي ربما هي لك فلقد كتبت بخيال شاعر.

### تجهيز

#### \* وماذا عن التجهيز للزواج؟

- ولقد فاجأني عندما عدنا من شراء الجهاز تجهيزاً للزواج حين قال لي لا أريد إقامة حفل زفاف، فوافقت عليه على الرغم من استغرابي ثم أتبع قائلاً بعد العودة من السفر سأقيم لك حفلة كبيرة يغني بها الكثير من الفنانين، فكان ذلك فيما بعد، حيث غنت فرقة عودة المهنا من الساعة التاسعة صباحاً إلى التاسعة مساءً، واشتريت فستان الزفاف الأبيض لكنني لم أرتده!!! فظل معلقاً في دولا ب ملابسي حتى تم توزيعه.

#### \* وماذا عن شهر العسل؟

- كانت الخطة أن نساfer إلى القاهرة ثم ننتقل إلى أوروبا بيد أنه ما إن وصلنا إلى القاهرة حتى حدثت أزمة سياسية بين الكويت والعراق ومطالبة عبد الكريم قاسم بالكويت في عام ١٩٦١م، وقتها كان الأستاذ عبد العزيز حسين -يرحمه الله- مديراً لبيت الكويت، فكلفه الشيخ عبدالله السالم بمهمة ذهب إليها في

الأمم المتحدة فأوكل إدارة بيت الكويت إلى العدواني الذي كان يتركني صباحاً ولا يعود إلا في آخر اليوم، وكنا نسكن في فندق "سميراميس" إلا أنني كنت أقضي يومي بالقراءة أو بـ"التمشي" وكانت لدي صداقات مع بعض الأسر المصرية والكويتية مثل أم هاني زوجة عبد العزيز حسين وزوجة السفير الكويتي في القاهرة، وقد سبق وأن سافرت مع أسرتي بالباخرة من لبنان إلى بورسعيد ثم إلى القاهرة، وعدنا إلى لبنان يوماً عدنا من شهر العسل لم يكن المنزل الذي قد شرع ببنائه قد انتهى بنائه بعد، فكان يرحمه الله في منزله وكنت في منزلي، وكنا نلتقي بشكل شبه يومي مساءً، ولأنه مشغول كان لا يكلمني بل يتصل سكرتيره ليخبرنا أنه قادم إلينا اليوم لأن العدواني كان يفصل بين عمله و منزله أو حياته الشخصية، وكنت متفهمة لذلك الأمر، وهو لا يقود سيارة لأنه كان في حالة شرود دائم، ولهذا فإن لديه سائقاً اسمه "جاسم الشمالي" وهو ما زال على قيد الحياة أو أنه كان يركب معي بسيارتي إن لم تخونني الذاكرة.

#### \* وعندما خرجتما معا لأول مرة؟

- في الكويت خرجنا معاً لأول مرة لتناول العشاء في فندق الهيلتون، وفي مصر سهرنا في فندق "سميراميس"، وكان يحب تناول الفواكه السهلة التي لا تحتاج إلى جهد مثل الموز وليس البرتقال، ولا يحب الأكل المنوع لكنه يفضل المشاوي والأكل الواضح ويكره المحاشي وأنواع أخرى منها.

#### \* وماذا عن تدخينه؟

**أقام لي حفلاً بعد الزواج  
غنت فيه عودة المهنا يوماً  
كاملاً وقضينا شهر العسل في  
القاهرة إجبارياً بسبب عبد  
الكريم قاسم**

حسين، وحمد الرقيب هو الأكثر قرباً منه منذ صغرهما إلى دراستهما في القاهرة إلى عملهما بالتدريس معا إلى جانب أن هناك عاملاً إنسانياً عمق صلتهم ألا وهو الفن، فالعدواني يكتب والرقيب يلحن.

**\* وماذا عن السفر؟**

سافرنا إلى العديد من الدول، ولكننا كنا نسافر دائماً إلى لبنان ولديه عشق غريب لها و كان في إحدى سفراته قال لي هذه البلد سوف تتعرض للحروب وبالفعل بعد فترة بدأت الحرب الأهلية، ولما اندلعت الحرب الأهلية كنا في أوروبا الشرقية أصر على زيارتها فأرسل الأولاد إلى الكويت مع أسرة صديقة كانت معنا وسافرنا إلى لبنان وقتها كانت أختي تدرس في لبنان وقال لي سأزور لبنان لأنني لن أعود لها ثانية، وكان يحرص على زيارة مقهى "الدولشي" يجتمع بها أهل الشعر والفكر، وكان يجلس أحياناً في المقاهي فيشرب القهوة ويسرح بعيداً عن محيطه.

**روتين**

**\* وكيف كان يبدأ يومه؟**

– كان لديه روتين لا يحدد عنه، فهو لا يتناول الإفطار، ويذهب إلى والدته كل

– هو مدخن شره، ولا ينام ظهراً، لكنه يستريح فقط، ولديه جلسة معينة في المنزل.

**رقعة**

**\* وماذا عن علاقته بأبنائه؟**

– هو رقيق معهم حتى في شقاوتهم وهم "مشاري ولينا وماجد ومعد"، وعندما كنت أقول له لماذا لا تؤنّبهم؟ يقول لي "ها أخانقهم" ولا يقول أو يفعل أي شيء، إذ يصمت، لكنه يستمتع بسماع كلام الأولاد وهم يتحدثون على الغداء، ولما أطلب منهم الصمت كان يقول لي دعيهم فأصواتهم كالبلابل المغردة، وعندما يمرض أي واحد من أبنائه يتأثر كثيراً لدرجة أنه كان يبكي ولا يستطيع أن يحمله إلى المستشفى فأقوم أنا بذلك، فهو إنسان رقيق جداً، وتسيل دمعته بسرعة، وعندما كنت أذهب إلى مصر لإكمال دراستي يوصلني إلى باب المنزل الخارجي فألح دمعة تسيل على خده وكان يكثر من الاتصالات للأطمئنان.

**\* وماذا عن اختيار الأسماء؟**

– كنا نختارها معاً فمشاري اسم والده، ولينا قال أريد اسماً لا يخطئ به الكبار، وكان اسم فتن مرشحاً من بين عشرين اسماً، وماجد نسبة إلى ماجد باشا العدواني، ومعد نسبة إلى معد بن يكرّب وهو شاعر جاهلي قديم.

**أصدقاء**

**\* وكيف هي علاقته بأصدقائه؟**

– كان لديه عدد محدود من الأصدقاء الكويتيين والعرب ومعظمهم كانوا كبار السن، وكان قريباً بالطبع من عبد العزيز



**قليل الكلام، لا يغضب وفي حالة شروء دائمة ولا يتصل بي بتاتاً من عمله، بل يترك الأمر لسكرتيره أثناء فترة الخطوبة التي امتدت عاماً كاملاً.**

للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بذل جهداً كبيراً من أجل تحقيقها وكان لا يعمل لوحده بل مع فريق عمل كانوا كخلية النحل، عندها كانت الكويت تقدم العديد من المشاريع الثقافية المهمة؛ منها معرض الكتاب العربي والأسابيع الثقافية الكويتية في العواصم العربية إضافة إلى المطبوعات الثقافية المهمة التي ترتقي بالعقل العربي مثل سلسلتي "عالم المعرفة" و"الثقافة العالمية" وغيرها من الفعاليات الثقافية الأخرى المتعلقة بالمرسح والفن التشكيلي بكم مرة عاد من معرض الكتاب مبتهجا لأنه كان يرى الناس تشتري الكثير من الكتب، وكان يحلم بأن يشاهد العربيات وهي تحمل الكتب مثلما يحملون عربات الأكل من الجمعية التعاونية.

\* وهل وجدت قصائد له لم تكتمل بعد؟

– لدي قصائد غير مكتملة للعدواني سلمتها للدكتور عبدالله الغنيم الذي كلف الدكتور خليفة الوقيان بمراجعتها ومعه الدكتور عباس الحداد.

\* ما الذي يغضبه؟

يغضب من الحال المائل كما يقول الإخوة المصريين

\* وهل يعبر عن غضبه؟

هو بطبعه إنسان هادئ ولا يعلو صوته بتاتاً، ويغضب بصمت، ويؤثره الكثير من الأصدقاء في منزله من الكويتيين والعرب، وكان عندما يجتمع الأصدقاء ويشد النقاش بينهم حول الكثير من القضايا السياسية يقوم بالتهدة وأحياناً يحرص على وجود عازف عود كي لا

صباح ليشرب القهوة معها ثم يذهب إلى عمله، وعندما يعود يتناول الغداء مع الأولاد ثم يستريح قليلاً لكنها ليست قيلولة بل كان يتمدد على الكرسي، وكانت له جلسة معينة إلى أن يأتي العصر حيث يستقبل أخاه المرحوم الدكتور عبد الرزاق العدواني وزير الصحة مدير الجامعة سابقاً، -وكانا أصدقاء وأصحاب فكر- في تمام الخامسة عصراً ليشربا القهوة ويجلسان في المكتبة يبدأان بقراءة الكتب.

\* وماذا عن فترة العيد؟

– كان يحرص على زيارة والدته وإخوته، وفي عيد الأضحى كان يحرص على أن ينوي على الأضحية في منزل والدته، ويذهب إلى أمه وأخواته وعماته وخالاته لتقديم التهنة بالعيد، والآن كل يوم في العيد أتذكره وكأنه جالس معنا يشاركنا تلك الأيام.

### فرحة بالثقافة

\* وماذا عن منصبه كأول أمين عام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب؟

– كانت لديه أحلام ثقافية كبيرة وكثيرة، ولما تم تعيينه أول أمين عام

## كان قومياً وعروبياً لكنه كان مؤمناً بالحرريات وكان يرى في عبد الناصر نظرة عميقة تربك من حوله.

- بالطبع كان قومياً عربياً نقياً، كما قرأت الكثير من الكتب الماركسية وشرحها لي عندما استعنت به، لما كنت في السنة الأولى بقسم الفلسفة وبسطها بشرحه ففهمتها وأخذت أعلى درجة بها، كما أنه كان مؤمناً بالله وذو قلب رقيق يحن على الفقراء، وكانت هناك قصة قد حدثت له في السابق بالكويت حيث كان منزل العدواني قرب القبيلة الآن، بوكلماء خرج استقل سيارة، وهناك سيارة في كل يوم تتبعه إلى أن توصله إلى مكان عمله، إلى أن جاء يوماً ما لم يجد سيارة، وكانت السيارة التي تتبعه تنتظره كالعادة، فتوجه إليهم وقال لهم لماذا لا توصلوني اليوم لأنني لم أجد سيارة فعرف أنهم من المباحث كانوا يتبعونه منذ أن تم حجز جوازه في الكويت بتهمة الشيوعية، وقتها كان الشيخ عبدالله المبارك مسؤولاً عن الأمن.

### مقابلة الزعيم

\* وماذا عن مقابلاته للزعيم جمال عبد الناصر؟

- كان ذلك عندما كان وكيلاً للتلفزيون، وكان ضمن الوفد الذي قابل جمال عبد الناصر مع سمو الشيخ الراحل جابر العلي الصباح الذي كان يشغل منصب وزير الإعلام الكويتي، وكان سعيداً بمقابلته ويرى فيه بصيص الأمل لوحدة

تصبح الجلسة سياسية.

\* وماذا عن قراءاته؟

- ينزل إلى مكتبته في تمام الساعة الخامسة عصراً ويكون أخوه الدكتور عبد الرزاق العدواني قد حضر بنفس التوقيت ليجلسا معا في المكتبة ويقرأان مختلف الكتب ويدور بينهما نقاشات عدة ويقرأ الشعر والأدب والفلسفة وكل العلوم الإنسانية، وكان يرفض تنظيف مكتبته إلا بحضوري.

### نشيد

\* وماذا عن كتابته للنشيد الوطني؟

- كان سعيداً وكنا فخورين به، وقال لي مرة إن المرأة تحمل وتلد وكذلك الشاعر ومعاناته لا تقل عن المرأة بتاتا، وعندما تم تكليفه رسمياً بكتابة النشيد الوطني أصابه القلق وهو قلق المبدعين وكتب القصيدة وهناك أجزاء محذوفة من القصيدة.

\* وماذا عن أغنية يا ساحل الفنتاس؟

- أخبرني العدواني أنه كتب كلمات أغنية "يا ساحل الفنتاس" على علبة كبريت لأول مرة، وأن مذهب أغنية "لي خليل حسين" كان يردده البحارة، فقال له حمد الرقيب أكمله بأسلوب يناسب العصر، وكذلك كان الوضع مع أغنية "فرحة العودة" وهي أغنية:

عادت لنا الأيام فوق السفينة

مرة معاذنا الريح مرة علينا.

### أيديولوجية

\* وماذا عن الأيديولوجية التي ينتمي إليها العدواني؟

سرعان ما كان يعود لوحده وانطوائيته  
وشروده.

### مكانة

\* وكيف تنظرين إلى مكانته بعد رحيله  
بعقدين من الزمن؟

- هو لم يفارق مخيلتي ما حييت، وأفرح  
كثيراً عندما أرى الكثير من الناس الذين  
عرفوه، والذين لم يعرفوه شخصياً  
يحبونه ويحترمونه، وكم تمنيت إطلاق  
اسمه على الشارع الذي يقع فيه منزله  
في منطقة عبدالله السالم بدلاً من شارع  
صنعاء، ولكن عزائي أن ثانوية للبنين  
تحمل اسمه، والآن أنا فخورة كون الطلبة  
يرددون قصيدته في كل صباح منذ عام  
١٩٧٨م إلى يومنا هذا، والآن تم تشييد  
موقع الكتروني عنه من قبل أبنائه، وما  
زلت محافظة على مكتبته.

الأمة العربية، وقال لي إن جمال عبد  
الناصر يمتلك شخصية قوية وله نظرة  
حادة تربك من أمامه.

### تأثير

\* ما مدى تأثير العدوان علىك؟

- هو تأثير كبير، منه إن معدل قراءتي  
ازداد بعد ارتباطي به، خاصة لما نتحدث  
عن بعض الأمور الثقافية، وله الفضل في  
تشجيعي على الكتابة والتأليف، ولولاه لما  
أكملت دراستي العليا إلى أن حصلت  
على شهادة الدكتوراة فقد كان يشجعني  
كثيراً.

\* وماذا عن اثرك عليه؟

- ليس كثيراً ولكن ربما لأنه إنسان  
انطوائي وغير اجتماعي فنجحت الى حد  
ما في أن أكسر تلك الانطوائية وأجعل  
نشاطاً اجتماعياً ما ضمن دائرته، لكنه

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



## خزانة الأدب للبغدادى قضايا لغوية نقدية (1)

بقلم : د. ليلى خلف السبعان\*

تقديم

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين، وبعد،  
لغات العرب في خزانة الأدب هذا هو موضوع بحثنا نرصد فيه جهد البغدادى في  
دراسة اللهجات العربية وموقفه منها، مع رصد قضايا اللغة والنحو التي وردت خلال  
دراسته لشواهد اللغات العربية.

وهذا العمل عن لغات العرب حاولنا فيه إخراج ما في هذا السفر- الخزانة- من لغات،  
سواء أكانت هذه اللغات تخص جانب الإعراب، أو ما يندرج تحت علم النحو بمفهومه  
الضيق، أو ما يخص بنية الكلمة، أو ما يندرج تحت علم الصرف أو ما يخص دلالة  
الكلمة أو الجانب المعجمي لها، أو ما يندرج تحت ما يسمى علم اللغة.

وبالبغدادى - رحمه الله - أكثر من ذكر هذه اللغات حتى ليظن القارئ لهذا العمل أن  
البغدادى ما ألف الخزانة إلا ليذكر لغات القبائل، والواقع أن هذا هو شأن الموسوعات  
الكبيرة - والخزانة تمثل إحدى هذه الموسوعات - إذ قصدتها من جانب أحسست بأن  
صاحبها لم يقصد بالتأليف إلا هذا الجانب، وهذا هو العمل الثانى الذي أدرسه من  
خلال الخزانة، فقد درست قبل ذلك قضايا المذكر والمؤنث فيها.

وترجع أهمية هذه الدراسة إلى عاملين، أحدهما دراسة اللغات (اللهجات) وما بينها  
من تقارب أو تباعد، وهو أمر يهتم به القدماء والمحدثون، والآخر الكشف عن جهود  
البغدادى في هذا المجال.

وقد استخرجنا كل ما يخص لغات القبائل من خزانة الأدب، وقسمنا الجانب النحوي  
فيه- بالمعنى العام للنحو- بحسب الترتيب المتعارف عليه بين أهل العلم، أقصد  
الترتيب الألفبائي.

وبقي جانب آخر، وهو اللغات التي تخص المعنى أو ما يمكن أن نسميه الجانب  
المعجمي، كأن يقال مثلاً الجهد بضم الجيم في لغة كذا، وفتحتها في لغة كذا، وقد  
قسمنا هذا الجانب إلى عدة أقسام:

\* أكاديمية وباحثة من الكويت.

## لغات العرب

### التكلم بمعنى التجمع:

ذكر البغدادي هذه اللغة (\*)، قال: التكلم بمعنى التجمع في لغة قبائل ذي الكلاع (٤). وفي اللسان التكلم التحالف، والتجمع لغة يمانية، وبه سمي ذو الكلاع بفتحيتين، وهو ملك حميري من ملوك اليمن من الأذواء، وسمي ذا الكلاع: لأنهم تكلعوا على يديه، أي تجمعوا، وإذا اجتمعت القبائل وتناصرت فقد تكلت (٥).

### العجرفية

اكتفى البغدادي بنسبة هذه اللغة إلى ضبة (٦)، وبالرجوع إلى اللسان مادة عجرف وجدت الآتي: العجرفة والعجرفية الجفوة، في الكلام والخرق في العمل والسرعة في المشي، وهذا هو الأصل اللغوي لهذه اللغة. قال ابن سيده: "وعجرفية ضبة أراها تقعرهم في الكلام" (٧)، "يقول ابن دريد هي الإقدام في هوج، وهي ركوب رأس الأمر" (٨).

ولم تذكر لنا المصادر اللغوية شواهد أو صوراً لهذه العجرفة أو العجرفية، لكن من خلال النصوص السابقة نفهم أنها صفة أقرب إلى الشدة والغلظة والجفوة، تتمثل في تفخيم الحروف وتغليظها حتى يملأ صداها الحنك والضم... وكان من الطبيعي أن تحافظ قبيلة ضبة على تلك الظاهرة؛ لأنها قبيلة بدوية حافظت على النطق القديم، فهي لم تتأثر بغيرها، ولم يتأثر غيرها بها. يوضح هذا المعنى أن ضبة اتفقت على ألا تخرج واحداً منها إلى غيرها ولا تدخل من غيرها أحداً فيها (٩).

## غمجمة قضاعة

فسر البغدادي هذه اللغة بأنها عدم تبين الكلام، وأصله أصوات الثيران في الذعر وأصوات الأبطال عند القتال، وهي منسوبة إلى قضاعة (١٠).

وهذا ما ذكره ابن منظور فإنه قال: الغمجمة والتغمغم الكلام الذي لا يبين، وقيل هما أصوات الثيران عند الذعر وأصوات الأبطال في الوغى عند القتال، وغمجمة قضاعة، والغمجمة والتغمغم كلام غير بين، فابن دريد يقول: الغمجمة مثل الهمهمة كلام لا تفهمه (١١)، ولم تذكر المصادر شواهد أو صوراً لهذه الغمجمة (١٢).

### الفراقية

قال البغدادي لغة أهل الفرات الذي هو نهر أهل الكوفة، ويروي لخلخانية العراق، والخلخانية العجمة في المنطق. يقال: رجل لخلخاني إذا كان لا يفصح (١٣).

### المادة اللغوية

#### (١) تشديد الميم من فم

ذكر البغدادي هذه اللغة عند بيانه لاستشهاد الرضي بقول العجاج:

يا ليتها قد خرجت من فمه

قال: على أن تشديد الميم مع ضم الفاء وفتحها ضرورة وليس بلغة عند ابن جني (١٤)، وقبل الحديث عن تشديد الميم نذكر لغات العرب في الفم، وللمم عشر لغات، النقص والقصر والتشديد، مع فتح الفاء وضمها وكسرها، واللغة العاشرة إتباع الفاء حركة الميم، تقول: هذا فم ورأيت فماً ونظرت إلى فم وأفصح هذه اللغات لغة من فتح الفاء

(\*) مصطلح اللغة واللهجة واحد عند العرب، يقال: نزل القرآن بلهجة قريش، ويقال بلغة قريش.

مع النقص (١٥)، وننتقل إلى الحديث عن تشديد الميم، وعليها جاء قول العجاج:

يا ليتها قد خرجت من فمه

وقد أنكر هذه اللغة ابن جني؛ لأننا لا نجد تصرفاً إلا لمادة فوه "ولا وجود للتصرف في المشددة الميم (١٦)، فمن التصرف لمادة "فوه" (يقولون بأفواههم) آل عمران ١٦٧، يقول الآخر:

فلا لغو ولا تأثيم فيها

وما فاهوا به أبداً مقيم

وقالوا رجل مفوه، وتقوّهت به، وقالوا في جمع أفواه وهو الكبير الفم: فوه، ولم يسمع أفمام ولا تفعمت ولا رجل أفم، فدل اجتماعهم على تصريف الكلمة بالفاء والواو والهاء على أن التشديد لا أصل له، وإنما هو عرض لحق الكلمة (١٧)، ثم أورد ابن جني اعتراضاً مؤداه أن التشديد إذا لم يكن من أصل الكلمة، فمن أين أتاهما وما وجه دخوله إياها؟ وقد أجاب عن هذا الاعتراض بقوله: أصل ذلك أنهم ثقلوا الميم في الوقف، فقالوا: هذا فم كما يقولون: هذا خالد وهو يجعل، ثم أجروا الوصل مجرى الوقف، وهناك اعتراض آخر إذا كان أصل فم "فوه" (١٨) فما القول في:

هما نفثا في في من فمويهما

وإذا كانت الميم بدلاً من الواو فكيف جاز الجمع بينهما؟ وأجاب بأن أبا علي عن أبي بكر وأبي إسحاق أنهما ذهبا إلى أن الشاعر جمع بين المعوض والمعوض منه (١٩)، وأجاز أبو علي أن تكون الواو في فمويهما لاما في موضع الهاء من الأفواه، وتكون الكلمة يعقب عليها لامان: اء مرة وواو أخرى (٢٠).

ويبدو أن إنكار هذه اللغة في غير محله، فقد حكى ابن الأعرابي في تشنية فم فموان وفميان، وهذا يدل على أن الفرزدق لم يكن مضطراً في قوله:

هما نفثا في في من فمويهما

كما أن اللحياني حكى فم وأفمام (٢١). بقيت ملاحظة أخيرة، وهي أن هذه اللغات لم تنسب لقبيلة معينة، بل تنسب لأي لغة من هذه اللغات العشر.

(٢) تشديد الميم من دم

ذكر البغدادي هذه اللغة عند حديثه عن قول الشاعر:

فلو أنا على حجر ذبحنا

جری الدميان بالخبر اليقين حيث ذكر استشهاد الرضي بقوله: على أنه جاء دميان في تشية دم، وهو شاذ عند الجوهري، لأنه واوي، ثم استطرد البغدادي في الحديث عن الدم بالتشديد، حيث نقل عن ابن السجري قوله: قال بعض أهل اللغة: من العرب من يقول: الدم بالتشديد كما تلفظ العامة، وهي لغة ردية، وأنشدوا لتأبط شراً (٢٢):

حيث التقت بكر وفهم كلها

والدم يجري بينهم كالجدول

وقبل الحديث عن تشديد الميم من دم نذكر أن الرضي صرح بأن الدم فيه ثلاث لغات، القصص كعصا، وحذف اللام مع تخفيف العين وهو المشهور كيد، والتضعيف (٢٣)، وهذه هي اللغة التي وصفها ابن السجري بأنها ردية، وقد أنشد عليها السيوطي قول الشاعر:

أهان دمك فرغاً بعد عزته

يا عمرو بخيك إصراراً على الحسد (٢٤)



### (٣) لغة من يلزم المثني الألف

وردت هذه اللغة عند البغدادي في أكثر من موضع من خزانته، وخرج عليها أكثر من شاهد، من ذلك قول الراجز:  
أحب منها الأنف والعينانا

ومنخرين أشبهها ظبيانا

وقول الآخر:

إن أباه وأبا أباه

قد بلغا في المجد غايتها

وقول الشاعر:

ترود منا بين أذناه ضربة

دعته إلى هابي التراب عقيم

وقول الآخر:

فأطرق إطرارق الشجاع وثو يرى

مساغاً لناباه الشجاع لضمما

وقول أبي الغول:

واشدد بمثنى حقب حقواها

ناجية وناجياً أباه

وما روي عن قطرب:

خب الفؤاد مائل اليدان (٢٥)

هذه هي معظم شواهد إلزام المثني الألف إن لم تكن كلها، وسنتكلم أولاً عن نسبة هذه اللغة، فقد نسبها الرضي إلى بني الحارث بن كعب، وجاءت نسبتها في الخزنة إلى بني الحارث وبطن من ربيعة (٢٦)، وقد توسعت مصادر النحو الأخرى في هذه النسبة، فقد نسبها ابن هشام إلى بني الحارث بن كعب وخثعم وزبيد وكنانة (٢٧)، وقال السيوطي: ولزوم الألف في الأحوال الثلاثة لغة معروفة عزيت لكنانة وبني الحارث بن كعب، وبني العنبر، وبني الهجيم، وبطون

من ربيعة، وبكر بن وائل، وزبيد، وخثعم (٢٨) وهمدان، وفزارة، وعذرة (٢٩).

وقد نقل البغدادي تعليل ابن جني في سر الصناعة لهذه اللغة بقوله: "من العرب من لا يخاف اللبس ويجري الباب على أصل القياس، فيدع الألف ثابتة في الأحوال، فيقول: قام الزيدان، وضربت الزيدان، ومررت بالزيدان" (٣٠).

هذا عن اللغة ونسبتها وشواهدا والتعليل لها، بقي تخريج بعض الشواهد على هذه اللغة، فقد خرج عليها الرضي (٣١) قراءة (إن هذان لساحران) طه ٦٣، وتبعه البغدادي في ذلك، أما الشاهد الذي خرج به البغدادي على هذه اللغة، وذكر أن أحداً لم يخرج هذا التخريج فهو قوله في الشاهد المشهور:  
وكل أخ مفارقة أخوه

لعمري أيبك إلا الفرقدان

قال البغدادي بعد أن ذكر عدة تأويلات للشاهد (٣٢): بقي في البيت احتمال آخر ولم أر من ذكره، وهو أن تكون إلا للاستثناء والفرقدان منصوب بعد تمام الكلام الموجب، لكنه بفتحة مقدرة على الألف، على لغة من يلزم المثني الألف في الأحوال الثلاثة وهي لغة بني الحارث بن كعب (٣٣).

وهكذا لم يكتف البغدادي بعرض شواهد هذه اللغة كما وردت عند الرضي وغيره، ولا ذنب له في ذلك؛ فالشواهد هي هي في كتب النحو المختلفة، بل ذكر تأويلاً في "إلا الفرقدان" لم يذكره أحد غيره.

### (٤) إلزام الملحق بجمع المذكر

السالم الياء،

وجعل الإعراب على النون لغة أسد

## وتميم وعامر

وردت هذه اللغة عند البغدادي عند بيانه  
لاستشهاد الرضي بقول الصمة بن عبد  
الله القشيري:

ذرائي من نجد فإن سنيته

لعبن بنا شييا وشييننا مردا

قال: على أن نون الجمع الذي جاء على  
خلاف القياس قد يجعل معاقب الإعراب،  
أي محل تعاقبه، أي تجري عليه الحركات  
واحدا بعد واحد ولا تحذف للإضافة،  
كما في قوله سنيته، وقد وافق الرضي  
أبا علي الفارسي في أن هذا غير خاص  
بالضرورة ثم نقل البغدادي نسبة هذه  
اللغة من معاني القرآن للفراء، حيث  
نسبها إلى أسد وتميم وعامر (٣٤).

للعرب في إعراب ما ألحق بجمع المذكر  
السالم لغتان: الأولى لغة الحجاز وعليها  
قيس (٣٥): وهم يعربون هذا النوع من  
الجمع إعراب جمع المذكر السالم، وعلى  
هذه اللغة جاء قوله تعالى: الذين جعلوا  
القرآن عضين الحجر ٩١.

اللغة الثانية: لغة تميم وأسد  
وبني عامر (٣٦)، وهم يلزمون ما ألحق  
بجمع المذكر السالم الياء، ويجعلون النون  
محل الإعراب، يقولون مثلاً هذه عضيتك  
ومررت بعضيتك... إلخ.

والشواهد على هذه اللغة (٣٧) كالتالي:

١. ذرائي من نجد فإن سنيته...

.....

٢. سنييني كلها لاقيت حرباً

أعد مع الصلادمة الذكور

٣. أرى مر السنين أخذن مني

كما أخذ السرار من الهلال

٤. متى تنج حبواً من سنين ملحمة

تتم لأخرى تنزل الأعصم الفردا

٥. ألم نسق الحجيج سلي معداً

سنيناً ما تعد لنا حسابا

٦. ولقد ولدت بنين صدق سادة

ولأنت بعد الله كنت السيدا

٧. وأن لنا أبا حسن علياً

أب بروحن له بنين

٨. حسان مواقع النقب الأعالي

غراث الوشح صامئة البرين

وأنشد في بعض بني أسد يقول:

٩. مثل المقالي ضربت قلينها

وهذه اللغة أدرجها ابن عصفور ضمن  
ضرائره الشعرية، وأضاف إليها إعراب  
جمع المذكر السالم بإلزامه الياء وجعل  
النون محل الإعراب (٣٨).

بقيت نقطة أخيرة وهي أن الرضي  
عندما ذكر هذا النوع من الإعراب لم  
ينص على أنه لغة للعرب (٣٩)، وقد  
ذكرنا أن البغدادي نقل نسبة هذه اللغة  
من الفراء، حيث نسبها الأخير في كتابه  
معاني القرآن إلى أسد وتميم وعامر.

(٥) فتح عين فعلات المعتلة لغة

هذيل

وردت هذه اللغة عند البغدادي عند  
شرحة لقول الشاعر:

أخو بيضات رائح متأوب

رفيق بمسح المنكين سبوح

قال: "على أن هذيلاً تفتح عين فعلة  
الاسم في الجمع بالألف والتاء كبيضات  
بفتحات" المعروف أن وزن فعلة صحيح  
العين يجمع على فعلات بفتح العين

لاستشهاد الرضي بقول يعلي الأحول:  
فبت لدى البيت العتيق أريغته

ومطوأي مشتاقان له أرقان

قال: على أن عقيل وبني كلاب يجوزون  
تسكين الهاء، كما في قوله له بإسكان  
الهاء، وقال ابن السراج وابن جني هي  
لغة لأزد السراة (٤٧).

وقد جعل النحاة تسكين الهاء من قبيل  
الضرورة، ذكر ذلك مثلاً المبرد وابن  
السراج وابن عصفور قال:

قد يجوز في الاضطرار حذف الصلة  
وحركة الضمير، إلا أن ذلك - أي حذف  
حركة الضمير - أحسن من الأول - أي  
حذف صلة الضمير ووجهه إجراء  
الوصل مجرى الوقف، فكما تقول به  
وضربه ويضربه في الوقف، كذلك في  
الوصل (٤٨).

وسنذكر الآن شواهد هذه اللغة من  
الشعر، ثم نتولى الرد على هؤلاء النحاة:

١- قول أبي يعلي الأحول: ومطوأي  
مشتاقان له أرقان.

٢- قال ابن جني: وروينا عن قطرب قول  
الآخر:

وأشرب الماء ما بي نحوه عطش

إلا أن عيونه سيل واديها (٤٩).

٣- وقال وروينا أيضاً عن غيره:

كالذئب وسط القنه

إلا تره تظنه (٥٠)

٤- وفي اللسان قال أبو حزام العكلي:

لي والد شيخ تهضه غيبتي

وأظن أن نضاد عمره عاجل (٥١)

ونرجع إلى قول العلماء بأن إسكان الهاء

مثل سجدة وسجدات، أما إذا اعتلت  
لعين، وكان حرف العلة واواً أو ياء فإنه  
يجمع على فعلات بتسكين العين، وقد  
قرأ الجمهور (ثلاث عورات) النور ٥٨،  
ونسب إلى هذيل (٤١) أنها تفتح هذه  
العين فيقولون مثلاً جوزات، بيضات،  
وجاء على هذه اللغة قول الشاعر:

(أخو بيضات) بفتح الياء. وقرأ الأعمش  
وابن أبي إسحاق "ثلاث عورات"، وقال  
ابن خالويه: "سمعت ابن مجاهد يقول:  
هو لحن. فإن جعله لحنًا وخطأً من قبل  
الرواية وإلا فله مذهب في العربية،  
بنو تميم (٤٢) تقول روضات وجوزات  
وعورات وسائر العرب بالإسكان لئلا  
تنقلب الواو ألفاً لتحركها وانفتاح ما  
قبلها" (٤٣) قلت: أما لها وجهها، وهو  
أنهم استخفوا الفتحة وألزموا الحرف  
المعتل حركة الحرف الأول على الإتيان،  
ولم تقلب الواو والياء ألفاً لأن الفتحة  
عارضه (٤٥).

ولهذا لم يذكرها ابن عصفور - بوصفه  
أشهر من ألف في الضرائر الشعرية  
- ضمن ضرائره الشعرية. بقي الحديث  
عن الشاهد وهو إلوحي الذي يتردد في  
كتب النحو شاهداً لهذه الظاهرة وينسبه  
النحاة لشاعر من هذيل، والبيت ليس  
موجوداً في شعر هذيل. على أن هناك  
شاهداً آخر لأبي صخر الهذلي ولم ترد  
به الظاهرة، بل جاء على المعروف من  
هذا الجمع، وهو قوله:

أراد الشيب مني خيل نفسي

لأنسى ذكر بيضات الجمال (٤٦)

(٦) إسكان هاء الضمير

ذكر البغدادي هذه اللغة عند بيانه



ذاب السحاب فهو بحر كله

وعلى البحور من السحاب سماء (٥٨)  
وجاء أيضاً في قراءة، (هو الذي خلق لكم  
ما في الأرض جميعاً) البقرة ٢٩ (٥٩)،  
وفي هذه القراءة رد على الألوسي الذي  
ذكر أن تشديد الواو والياء من هو وهي  
من باب الضرورة الشعرية عند المحققين  
(٦٠)، بقي الحديث عن موقف البغدادي  
من استشهاد الرضي بالبيت، فالرضي  
يذكر أن همدان تشدد الواو من هو والياء  
من هي، ومثل فقط لتشديد الواو، وذكر  
البغدادي شاهداً آخر على تشديد الياء،  
وتم العثور على شاهد آخر للحسين  
بن مطير، ويبدو أن هذا الشاهد غير  
معروف لصاحب المعجم المفصل في  
شواهد النحو الشعرية، فلم يذكره في  
معجمه.

(٨) لغات العرب في الذي والتي

وتثنيتهما وجمعهما

ذكر البغدادي في لغات العرب في الذي  
والتي وتثنيتهما وجمعهما إلا أنه لم  
يستقص كل هذه اللغات، كما أنه لم يذكر  
كل الشواهد على اللغات التي ذكرها  
وسنحاول خلال هذه السطور أن نذكر  
كل هذه اللغات، وأن نورد كل الشواهد  
على كل لغة من هذه اللغات.

أولاً: لغات العرب في الذي والتي:

في الذي والتي أربع لغات:

اللغة الأولى، وهي اللغة العليا: الذي  
اللغة الثانية: اللذ واللت بحذف الياء  
وإبقاء الكسرة، وقد استشهد الرضي  
على هذه اللغة بقول الشاعر:

واللذ لوشاء لكنت صخرًا

أو جبلاً أشم مشمخراً (٦١)

ضرورة لنجد أكثر من قراءة وردت على  
هذه اللغة تسقط هذا القول، من هذه  
القراءات ما نقله ابن خالويه عن أباد بن  
تغلب (ونحشره) طه ١٢٤ بإسكان الراء  
والهاء (٥٢) ومنها ما روي عن ابن عباس  
(نوح ابنه) هود ٤٢ بجزم الهاء (٥٣)،  
ومنها قراءة هشام وأبي بكر (فمن يعمل  
مثقال ذرة خيراً يره (٧) ومن يعمل مثقال  
ذرة شراً يره (٨)) الزلزلة ٧، ٨ (٥٤).

وقد أحسن ابن جني صنفاً حين ذهب  
إلى أن إسكان الهاء لغة لا ضرورة، قال:  
"ومنهم من يسكن الهاء المضمرة إذا  
وصلها فيقول: مررت به أمس، وذكر أبو  
الحسن أنها لغة لأزد السراة" (٥٥)، وبهذا  
يسقط قول المبرد وابن السراج وابن  
عصفور الذين زعموا أن تسكين الهاء  
ضرورة.

(٧) تشديد الواو والياء من هو وهي

ذكر البغدادي هذه اللغة عند بيانه  
لاستشهاد الرضي بقول شاعر همدان:  
وان لسانی شهده یهتدی بها

وهو على من صبه الله علقم

قال البغدادي: على أن همدان تشدد واو  
هو، وياء هي، ولم يمثل له - أي الرضي،  
وهو في هذا البيت:

والنفس ما أمرت بالعنف آيبة

وهي إن أمرت باللطف تأتمر (٥٦)

فالرضي يستشهد على تشديد الواو  
بقول شاعر همدان: وهو على من صبه  
علقم (٥٧)، والبغدادي يتدرك عليه  
شاهداً آخر في تشديد الياء "وهي إن  
أمرت باللطف تأتمر".

قلت وقد جاء تشديد الواو من هو في  
قول الحسين بن مطير الأسدي:

اللغة الثالثة: اللذ واللت بحذف الياء وإسكان السدال والتاء، وقد استشهد الرضي على هذه اللغة بقول الراجز: كاللذ تزبي زبية فاصطيدا

قال البغدادي: على أن حذف الياء من الذي وتسكين الدال لغة (٦٢)، واستشهد الرضي على هذه اللغة أيضاً بقول الشاعر:

فقل لئت تلومك إن نفسي

أراها لا تعود بالتميم

والشاهد فيه كالشاهد في الذي قبله.

اللغة الرابعة: الذي والتي بتشديد الياء، وقد استشهد الرضي على هذه اللغة بقول الشاعر:

وليس المال فاعلمه بمال

وإن أغناك إلا للذي (٦٣)

هذه هي اللغات في الذي والتي، وقد أوردها البغدادي قبحاً للرضي، ولم يزد أو ينقص على ذلك شيئاً ولا ذنب له في ذلك، فالكلام هو في كتب النحو المختلفة.

ثانياً: لغات العرب في مثنى الذي والتي:

في تشية الذي والتي ثلاث لغات: الأولى اللذان واللتان، والثانية اللذان واللتان بتشديد النون، ولم يستشهد الرضي وكذلك البغدادي على هذه اللغة.

اللغة الثالثة: اللذا واللتا بحذف النون، وقبل ذكر الشواهد على ذلك تنبيه إلى أن حذف النون عند البصريين لاستطالة الموصول بصلته، وقد تابع الرضي البصريين، فهذا الحذف ليس لغة عنده، وعند الكوفيين الحذف لغة (٦٤)، وقد

بين البغدادي استشهاد الرضي بقول الأخطل:

هما اللتا لو ولدت تميم

لقليل فخر لهم صميم

قال البغدادي على أن حذف النون لاستطالة الموصول بالصلة، إلى هنا استشهد الرضي بالبيتين، وزاد في هذا الشاهد قوله: قال شراح التسهيل: حذف النون لغة بني الحارث بني كعب وبعض بني ربيعة (٦٥) أي يبقى الفضل للبغدادي التنبيه على أن هذا الحذف لغة وإن نقل ذلك من شراح التسهيل.

ثالثاً: لغات العرب في جمع الذي:

للعرب لغات في جمع الذي:

اللغة الأولى، وهي اللغة العليا: الذين

اللغة الثانية: النون، وهي لغة هذيل، ولم يستشهد الرضي على هذه اللغة وكذلك البغدادي، وجاء الشاهد على هذه اللغة في بعض الكتب في قول الشاعر: وبنو نوريجية الذون كأنهم

معط مخدمة من الخزان (٦٦)

اللغة الثالثة: الذو والذي بحذف النون. والشاهد على الذي بحذف النون قول الشاعر:

وإن الذي حانت بفلج دماؤهم

هم القوم كل القوم يا أم خالد

والشاهد على الذو قول أمية بن الأسكر:

قومي الذو بعكاظ طيروا شرراً

من روس قومك ضرباً بالمصاقيل

وهذا ليس بلغة عند الرضي وتبعه البغدادي، وقد نص ابن الشجري على أن

هذا الحذف لغة (٦٧).

رابعاً: لغات العرب في جمع التي:

ذكر الرضي أكثر من جمع للتي إلا أنه لم يذكر ذلك على أنه لغة، وقد نص ابن الشجري على أن هذه الجموع لغات، وقد استشهد ابن الشجري على اللات بحذف الياء وإبقاء الكسرة بقول الأسود بن يعفر:

اللات كالبيض لما تعد أن درست

صفر الأنامل من قرع القواقيز (٦٧)

ولم يستشهد الرضي على هذا الجمع بهذا الشاهد وبطبيعة الحال لم يذكره البغدادي، هذه هي لغات العرب في الذي والتي وتثنيتهما وجمعهما، وقد رأينا البغدادي متابعاً للرضي في النص على اللغات في الذي والتي، وخالف البغدادي الرضي، ونص على أن حذف النون من اللذان واللتان لغة، ونقل عن شراح التسهيل أنها لغة بني الحارث بن كعب وبعض بني ربيعة.

(٩) ذو في لغة طيء

ذكر البغدادي هذه اللغة في موضوعين، الموضع الأول عند بيانه لاستشهاد الرضي بقول سنان بن الفحل الطائي:

فإن البئر بئر أبي وجدي

وبئري ذو حفرت وذو طويت

قال: على أن ذو اسم موصول، وهو هنا بمعنى التي، لأن البئر مؤنثة.

والموضوع الثاني: عند شرحه لقول عارق الطائي:

لئن لم تغير بعض ما قد صنعتم

لانتحين للعظم ذو أنا عارقه

قال: وذو صفة للعظم وهو لغة طيء

بمعنى الذي" (٧٠) اهـ.

من الموصولات الاسمية التي ذكر النحاة أنها تستعمل للواحد المذكر والمؤنث، والمثنى، والجمع مذكراً ومؤنثاً بلفظ واحد ذو في لغة طيء، فيقال على هذه اللغة جاءني ذو فعل وذو فعلوا، وذو فعلت، وذو فعلتا وذو فعلن، وهي مبنية على الواو، ويستشهد النحاة على هذه اللغة بالشاهدين اللذين مر ذكرهما: وبئري ذو حفرت، ذو أنا عارقه، بقول منظور بن سحيم:

فأما كرام موسرون لقيتهم

فحسبي من ذو عندهم ما كفانيا (٧١)

وبقول بجير بن عتمة الطائي:

ذاك خليلي وذو يواصلني

يرمي ورائي بأمرهم وأمر سلمة (٧٢)

ويقول قال الطائي:

فقولاً لهذا المرء ذو جاء ساعياً

هلم فإن المشرفي الفرائض (٧٣)

هذه هي الشواهد التي استشهد بها النحاة على (ذو) الطائية، ولطيء أربع لغات في (ذو)، الأولى ما سبق ذكرها، وهي مبنية على الواو كما قال السيوطي (٧٤)، ولا تتصرف، فيقال للواحد والمثنى والجمع "ذو" بلفظ واحد، واللغة الثانية: ذات وهي خاصة بالمؤنث ألحق بذو تاء التأنيث مع بقاء البناء على الضم، وهي تقع على من يعقل وما لا يعقل من المؤنثات. حكى الفراء: "بالفضل ذو فضلكم الله به، والكرامة ذات أكرمكم الله بها" (٧٥).

اللغة الثالثة: وفيها تجمع ذات على ذوات مضمومة في الأحوال الثلاثة.



على ذو الطائفة، وإن كان متداولاً في كتب النحاة، إلا أن الرضي لم يذكره عند حديثه عن ذو الطائفة.

#### (١٠) ما الحجازية والتميمية

"ما" حرف نفي يدخل على الأسماء والأفعال، والقياس ألا يعمل هذا الحرف شيئاً، لأن عوامل الأسماء لا تدخل على الأفعال وعوامل الأفعال لا تدخل على الأسماء (٧٩)، إلا أن هذا الحرف له شبه عام وشبه خاص؛ فالشبه العام شبهه بالحرف غير المختصة في دخوله على الأسماء مرة وعلى الأفعال مرة أخرى، وقد راعى التميميون هذا الشبه فلم يعملوا هذا الحرف (٨٠)، أما الحجازيون فقد راعوا الشبه الخاص؛ وذلك أن ما للنفي مثل ليس، والاثنان يدخلان على المبتدأ والخبر، كما أنهما يخلصان الفعل المحتمل للحال؛ لذلك أعلموا "ما" عمل ليس لكن بشروط:

الشرط الأول: ألا يقع بعدها إن، وقد استشهد الرضي على بطلان عمل "ما" لوقوع إن بعدها بقول فروة بن مسيك:

فما إن طبتنا جبن ولكن

منايانا ودولة آخرينا

الشرط الثاني: بقاء النفي، فإن انتقض بإلا بطل العمل.

قال الرضي: ونقل عن يونس (٨١) أنه يجوز إعمالها مع انتقاض نفيها بإلا، وأنشد في ذلك:

وما الدهر إلا منجنوناً بأهله

وما صاحب الحاجات إلا معذياً (٨٢)  
الشرط الثالث: ألا تؤكد بما، فإن أكدت بما بطل العمل (٨٣).

اللغة الرابعة: وفيها تصرف ذات تصريف "ذو" بمعنى صاحب مع إعرابها في جميع الأحوال، فيقال: ذواتا، وذوات، وذواتي:.. (٧٦).

بقي لنا نقطتان، الأولى الفرق بين ذو الطائفة وذو بمعنى صاحب، والفرق بينهما من ثلاثة أوجه:

الوجه الأول: أن "ذو" بمعنى صاحب تتصرف فيقال "ذا - ذي.. أما ذو الطائفة فلا تتصرف، نقول ممرت بالرجل ذو قال.

الوجه الثاني: أن ذو الطائفة توصل بالفعل ولا يجوز ذلك في "ذو" بمعنى صاحب.

الوجه الثالث: أن ذو الطائفة لا يوصف بها إلا المعرفة، أما التي بمعنى صاحب فيوصف بها المعرفة والنكرة (٧٧).

بقي الحديث عن موقف البغدادي من الرضي، وهو في الشاهد الأول يشرح استشهاد الرضي بقول سنان: وبئري ذو حفرت، أما في الشاهد الثاني ذو أنا عارقة فهذا استطراد من البغدادي، والشاهد لم يقع أصلاً في شرح الرضي، وإنما ذكره البغدادي عنه تعرضه لشاهد الرضي:

حلفت بهدي مشعر بكراته

يخب بصحراء الغبيط وراذقه

وبعد أن بين استشهاد الرضي به (٧٨) ذكر أن بعده:

لئن لم تغير بعض ما قد صنعتم

لأنتحين للعظم ذو أنا عارقه

وتصدى البغدادي لشرح مفرداته، ومن مفرداته جاء حديثه عن ذو الطائفة، إذن يحسب للبغدادي أنه أتى بشاهد آخر

الشرط الرابع: ألا يتقدم خبرها، فإن تقدم ارتفع (٨٤)، أما قول الفرزدق:

فأصبحوا قد أعاد الله نعمتهم

إذ هم قريش وإذ ما مثلهم بشر

حيث نصب الفرزدق مثلهم مع تقديم الخبر على الاسم وليس بظرف ولا مجرور، فللنحويين فيه أقوال:

القول الأول: ليسيبويه حيث جعله شاذاً، قال البغدادي بعد أن ذكر الشاهد: "على أن سيبويه حكى أن بعض الناس ينصب مثلهم وهذا لا يكاد يعرف" (٨٥).

القول الثاني: للمبرد حيث ذهب إلى أن "مثلهم" منصوب على الحال، والخبر محذوف (٨٦).

القول الثالث: إن مثلهم منصوب على الظرف، أي في مثل حالهم وهذا رأي الكوفيين، وقد عقب البغدادي على هذه الأقوال الثلاثة بقوله: قول سيبويه مبني على إعمال ما، والقولان بعده مبنيان على إهمالهما (٨٧).

القول الرابع: البيت للفرزدق وقد استعمل لغة غير فغلط؛ لأنه قاس النصب مع التقديم على النصب مع التأخير، وقد رد ذلك البغدادي.

القول الخامس: نصب الفرزدق "مثلهم" ضرورة لئلا يختلط المدح بالذم.

القول السادس: عن ما هنا لم تعمل شيئاً ولا شذوذ في البيت (٨٨). ونعود إلى شواهد الرضي، فقد استشهد بقول الشاعر:

لو أنك يا حسين خلقت حراً

وما بالحر أنت ولا الخليق

قال البغدادي: على أن فيه دليلاً على

جواز تقديم الخبر المنصوب، إذ الباء لا تدخل إلا على الخبر المنصوب. قال أبو علي في إيضاح الشعر: أما أنشده لبعض البغداديين لو أنك يا حسين...

فإنه يكون شاهداً على ما حكاه أبو عمرو في نصب خبر ما مقدماً ومن دفع ذلك أمكن أن يقول: إن الباء دخلت على المبتدأ وحمل ما على أنها التيمية، قال البغدادي:

من يدفع ذلك يقول: "إن الباء زيدت في خبر ما التيمية ولا يذهب إلى أن مدخولها مبتدأ، والصحيح أنها تزداد في خبر ما على اللغتين، وهو ظاهر كلام سيبويه" (٨٩).

وقد استشهد الرضي على زيادة الباء بعد ما النافية المكفوفة بقول المنتخل:

نعمرك ما إن أبو مالك

بوان ولا بضعيف قواه

قال البغدادي: على أن الباء تزداد بعد ما النافية المكفوفة بـ "إن" اتفاقاً، وهذا يدل على أنه لا اختصاص لزيادة الباء في خبر ما الحجازية" (٩٠).

هذه هي الشواهد التي ذكرها الرضي في باب "ما" وقد رأينا البغدادي يسير خلفه خطوة خطوة، إلا أنه زاد عليه شاهداً على ما الحجازية في غير هذا الباب، فعند شرحه لقول مزاحم:

بحيهلا يزجون كل مطية

أمام المطايا سيرها المتقاذف

ذكر قصيدة هذا الشاهد ومنها هذا البيت المشهور:

وقالوا تعرفها المنازل من منى

وما كل من وافى منى أنا عارف

قال البغدادي: البيت أورده سيبويه في موضعين برفع كل على لغة أهل الحجاز(٩١).

الهوامش:

١- الكامل ٧٦٥/٢.

٢- كان القدماء يطلقون كلمة لغة ويريدون بها لهجة... راجع مثلاً خصائص ابن جني ١٠/٢ باب اختلاف اللغات وكلها حجة... وتحمل تأليفهم في هذا المجال كلمة لغة.

٣- راجع اللهجات العربية للدكتور إبراهيم أنيس، واللهجات العربية في التراث للدكتور أحمد علم الدين الجندي.

٤- الخزانة ٤٥١/٧.

٥- اللسان: كلع.

٦- الخزانة ٤٦٧/١١.

٧- اللسان: عجرف.

٨- الجهمرة ٣٢٣/٣ وما بعدها، شرح الرضي ٢٧٤/٢.

٩- اللهجات العربية في التراث ٣٨٠/١.

١٠- الخزانة ٤٦٤/١١.

١١- اللسان: غمم.

١٢- الجهمرة ١٦١/١.

١٣- راجع اللهجات العربية في التراث ٣٨٢/١ ومصادره.

١٤- الخزانة ٤٦٤/١١، وانظر مثلاً اللسان: لخلخ.

١٥- خزانة الأدب ٤٩٦/٤.

١٦- انظر مثلاً شرح الرضي ٢٧٣/٢، وشرح التسهيل ٤٧/١، والهمع ١٣٠/١ مع ملاحظة أن اللغات تسع عند ابن مالك حيث لم يذكر اللغة العاشرة.

١٧- ونقل ابن مالك عن ابن الأعرابي أنه يقال في تشية فم فموان وفميات شرح التسهيل ٤٧/١.

١٨- سر الصناعة ٤١٧/١.

١٩- وقال ابن مالك في شرح التسهيل: وحكى الليحاني أنه يقال فم وأفمام؛ فعلم بهذا النقل أن التشديد لغة صحيحة لثبوت الجمع على وفاقها، شرح التسهيل ٤٧/١.

٢٠- وقال ابن مالك: الصحيح أن للفم ثلاث مواد، ف م ي، ف م و، ف م م، ومادة رابعة من فوه، وكلها أصول متوافقة في المعنى لا أن أصلها فوه كما زعم الأكثرون، شرح التسهيل ٤٧/١، ٤٨.

٢١- وقال ابن مالك: وفي هذا جمع بين البديل والمبدل منه في غير ضرورة مع توسع وتصرف ٤٨/١.

٢٢- خزانة الأدب ٤٨٢/٧، وأمثالي ابن الشجري ٢٢٩/٢.

٢٣- شرح الرضي ٢٧٤/٢.

٢٤- الهمع ١٣١/١.

٢٥- انظر في هذه الشواهد على سبيل المثال شرح المفصل ١٢٨/٣، وشرح الجمل ١٥٢/١، وشرح الرضي ٣٤٩/٣، والهمع ١٤٣/١.

٢٦- خزانة الأدب ١١٣/٧، ٤٥٥/٧.

٢٧- شرح شذور الذهب ٦٠.

٢٨- نسبها ابن عصفور في شرح الجمل إلى خثعم فقط ١٥٢/١.

٢٩- الهمع ١٣٤/١ وراجع الإكليل للهمداني ٢١٤/١ فقد نسبها لهمدان أيضاً.

٣٠- سر صناعة الإعراب ٧٠٤/٢.



- ٣١- وغيره من النحاة، انظر مثلاً شرح  
المفصل ١٢٩/٣.
- ٣٢- انظر هذه التخريجات في الخزانة  
٤٢١/٣ وما بعدها.
- ٣٣- خزانة الأدب ٤٢١/٣.
- ٣٤- الخزانة ٥٨/٨، وانظر معاني القرآن  
٩٢/٢، وكتاب الشعر ١٥٩/١ وايضاً  
شواهد الإيضاح ٨٧١/٢.
- ٣٥- انظر الهمع ١٥٦/١.
- ٣٦- انظر في نسبة هذه اللغة على سبيل  
المثال: معاني القرآن للقراء ٩٢/٢، الهمع  
١٥٦/١.
- ٣٧- انظر في هذه الشواهد معاني  
القرآن للقراء ٩٢/٢، كتاب الشعر  
للفارسي ١٥٩/١، أمالي ابن الشجري  
٢٦١/٢، ايضاح شواهد الإيضاح ٨٧١/٢،  
شرح المفصل ١٢/٥، الضرائر ٢١٩، شرح  
الرضي ٣٨٣/٣، الهمع ١٥٦/١.
- ٣٨- انظر شرح الرضي ٣٨٣/٣.
- ٣٩- ضرائر الشعر لابن عصفور ٢١٨.
- ٤٠- والأمر كذلك عند الرضي ٣٨٣/٣،  
وانظر الهمع ١٥٦/١.
- ٤١- وردت هذه اللغة منسوبة إلى هذيل  
في المصادر التالية: الخصائص ١٨٧/٣،  
وشرح المفصل ٣٠/٥، وشرح الشافية  
للرضي ١١٣/٢، وشرح الكافية ٣٩٤/٣،  
والهمع ٨٣/١، ووهب ابن خالويه فتسبها  
إلى تميم مختصر شواذ القرآن ١٠٤،  
وكذلك وهم ابن عصفور فتسبها إلى بني  
سليم، شرح الجمل ٥٤٢/٢.
- ٤٢- اللغة لهذيل كما ذكرنا.
- ٤٣- مختصر شواذ القرآن ١٠٤.
- ٤٤- ذكر ابن مجاهد في السبعة أن  
القراء لم يختلفوا في إسكان الواو من  
عورات، انر السبعة ٤٥٩.
- ٤٥- انظر مثلاً شرح الشافية ١١٣/٢،  
وشرح المفصل ٣٠/٥، والهمع ٨٣/١.
- ٤٦- راجع هذه القضية وتعارض  
الشاهدين في لغة هذيل ص ٨٨ أو ما  
بعدها.
- ٤٧- الخزانة ٢٦٩/٥، وانظر الأصول  
٤٦١/٣، والخصائص ١٢٩/١، ٣٧١  
والمحتسب ٢٤٤/١.
- ٤٨- انظر رأي المبهر في المقتضب  
١٧٧/١، وابن السراج في الأصول ٤٦١/٣،  
وابن عصفور في المقرب ٢٠٥/٢، وشرح  
الجمل ٦٠٦/٢، والضرائر ١٢٤، وقد  
ذهب الرضي إلى أن إسكان الهاء جائز  
عند بني عقيل وبني كلاب، ضرورة عند  
غيرهم، شرح الرضي ٤٢٢/٢.
- ٤٩- الخصائص ١٢٩/١، والمحتسب  
٢٤٤/١.
- ٥٠- الخصائص ١٢٩/١، وسر الصناعة  
٧٢٧/٢، والمحتسب ٢٤٤/١.
- ٥١- أخل به المعجم المفصل في شواهد  
النحو الشعرية، وانظره مثلاً في اللسان  
"ها".
- ٥٢- مختصر شواذ القرآن ٩٣.
- ٥٣- انظر المحتسب ٣٢٣/١.

- ٥٤- انظر البحر المحيط ٤٩٨/٨.
- ٥٥- المحتسب ٣٢٣/١، وانظر الخصائص ١٢٨/١، وسر الصناعة ٧٢٧/٢.
- ٥٦- خزانة الأدب ٢٦٦/٥، وقد وردت اللغة منسوبة إلى همدان في الهمع ٢٠٤/١، واللسان: هو وراجع شعر همدان وأخبارها ص ٩١، وما بعدها.
- ٥٧- شرح الرضي ٤١٠/٢.
- ٥٨- أدخل به معجم إميل يعقوب، والشاهد لابن مطير من قصيدة في وصف المطر، انظرها في الشعر والشعراء ٩١/١.
- ٥٩- مختصر شواذ القرآن ص ١٢، وهي قراءة الأخفش عن ابن عامر.
- ٦٠- الضرائر وما يسوغ للشاعر دون النثر ص ١٢٣.
- ٦١- انظر شرح الرضي ١٨/٣.
- ٦٢- الخزانة ٣/٦، وانظر مثلاً أمالي ابن الشجري ٥٢/٣، ومن تراث لغوي مفقود للدكتور أحمد علم الدين الجندي ص ٢٧٧، وعزاها لهذيل.
- ٦٣- شرح الرضي ١٧/٣.
- ٦٤- انظر مثلاً أمالي ابن الشجري ٥٢/٣، وشرح الجمل ١٧٢/١.
- ٦٥- انظر مثلاً شرح السلسلي المسمى شفاء العليل ٣٢٣، ومجالس ثعلب ٤١٣/٢.
- ٦٦- الأزهية ص ٢٩٨، وأمالي ابن الشجري ٦٥/٣.
- ٦٧- انظر أمالي ابن الشجري ٥٢/٣ وما بعدها.
- ٦٨- أمالي الشجري ٥٢/٣ وما بعدها.
- ٦٩- خزانة الأدب ٣٤/٦.
- ٧٠- خزانة الأدب ٤٣٩/٧، واللغة منسوبة على طيء في التبصرة والتذكرة ٥٢٠/١، وشرح المفصل ١٤٩/٣، وشرح الجمل ١٧٨/١، وشرح الرضي ٢٢/٣، والهمع ٢٧٢/١...
- ٧١- الشاهد في قوله: من ذو، انظر مثلاً شرح المفصل ١٤٨/٣، الهمع ٢٧٣/١.
- ٧٢- الشاهد في قوله ذو يواصلني، حيث جاءت ذو بمعنى الذي، انظر مثلاً الهمع ٢٧٣/١، وشرح الأشموني ١٥٧/١.
- ٧٣- الشاهد في قوله ذو جاء ساعياً، فإن ذو صفة للمراء، انظر مثلاً شرح الأشموني ١٥٧/١.
- ٧٤- الهمع ٢٧٢/١.
- ٧٥- انظر الأزهية ٣٠٢، وأمالي ابن الشجري ٥٤/٣.
- ٧٦- انظر مثلاً شرح الرضي ٢٣/٣، والهمع ٢٧٣/١.
- ٧٧- انظر شرح المفصل ١٤٩/٣.
- ٧٨- استشهد به الرضي على أن تأنيث نحو الزينبات مجازي لا يجب له تأنيث المسند، انظر شرح الرضي ٢٢/٣.
- ٧٩- قال ابن عصفور: كل حرف يليه الاسم مرة والفعل أخرى فبابه ألا يعمل في شرح الجمل ٦٠٣/١.
- ٨٠- قال سيبويه: وأما بنو تميم فيجرونها مجرى أما وهل، أي لا يعملونها في شيء، وهو القياس، الكتاب ٥٧/١.

- ٨١- والشلوبين كمات في الهمع ٣٩٠/١  
 ٨٢- وفي الهمع: وما حق الذي يعثو نهاراً ويشرق ليله إلا نكالا ٣٩٠/١  
 ٨٣- حكى الفارسي وابن الدهان عن جماعة من الوفيين إجازة النصب الهمع ٢٩١/١  
 ٨٤- كقول الشاعر: وما حسن أن يمدح لامرء نفسه، الهمع ٣٩٢/١  
 ٨٥- الكتاب ٦٠/١  
 ٨٦- انظر المقتضب ١٩١/٤  
 ٨٧- خزانة الأدب ١٣٣/٤  
 ٨٨- قال ابن عصفور " وهو الصحيح " ٦٠٦/١  
 ٨٩- خزانة الأدب ١٤٠/٤  
 ٩٠- خزانة الأدب ١٤٦/٤  
 ٩١- الخزانة ٢٧١/٦، وانظر الكتاب ١٤٦، ٧٢/١





## قراءة في رواية د. عادل العبد المغني "الكويت وطن آخر: اكتشاف الروح الضائعة

بقلم: علي عبد الفتاح \*

قرأت رواية الكاتب عادل العبد المغني : الكويت وطن آخر. وقد وجدت هناك رموز فنية في هذه الرواية وددت أن أتحدث عنها وأتبين أسرارها لعل ما في أحداث الرواية ما يثير الذهن بمعانٍ أخرى ترتبط بحياتنا وأفكارنا وحضارتنا وتاريخنا الإسلامي الكبير.



الرواية في البداية تنتمي إلى أدب الرحلات إذا كنا من الممكن أن نتصور ذلك فهي رحلة البطل من لشبونة إلى نيويورك وأرض الهند الحمر وزنجبار وبومبي بالهند وعمان ثم رحلة العودة إلى لشبونة بإسبانيا ثم التفكير في وطن آخر. وخلال تلك الرحلة وهي في الزمن القديم ١٨٨٠م إلى ١٩٠٥ يخرج البطل باحثاً عن ذاته بعد أن سكنته فكرة لم يستطع أن يتحقق منها أنه من نسل عربي إسلامي. وفي رحلاته يلتقي بشخصيات كثيرة يصادق منها شاب أفريقي جاء هارباً من العبودية والقهر والأسر في بلاده وتصادق مع البطل الأسباني حتى نهاية الرحلة حين أسلماً معاً وتبدلت أسماؤهما.

وفي النهاية لا يستطيع هذا الشاب أن يظل في إسبانيا بعد أن أعلن إسلامه أمام أسرته وعائلته وقرر أن يسافر إلى الكويت ليعيش هناك فهي الوطن الآخر.

\* كاتب من مصر مقيم في الكويت.

## دلالات كثيرة

وكلمة "الوطن الآخر" :

لها دلالات كثيرة في هذه القصة فرغم الثراء الذي حققه والبلاد الكبيرة التي زارها البطل إلا إنه لا يشعر بالأمان أو أيقن أن السلام الحقيقي بين المسلمين في الكويت وهذا الانطباع شعربه حين التقى بشخصية تاجر كويتي بدأ يعلمه الصلاة ويرشده إلى تعاليم الدين الإسلامي.

وقد كان من الممكن لهذا البطل أن

يرحل إلى بلد آخر من بلاد المسلمين ولكنه لم يصادف تاجراً مسلماً اقترب منه ولمس جوانب إنسانيته سرى هذا التاجر الكويتي الذي فتح له قلبه بل دعاه في يوم ما أن يزور الكويت.

## البحث عن السلام

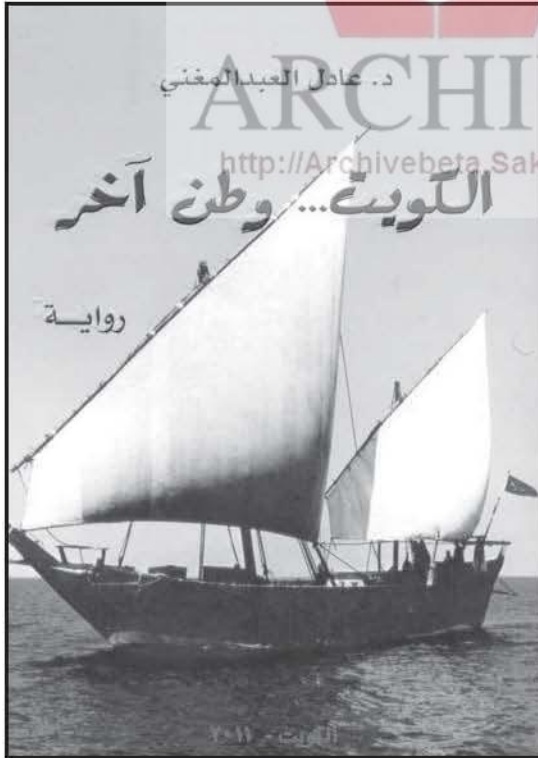
وإذا قرأنا بصورة أعمق لأحداث القصة نجد أنها رواية البحث عن السلام والبحث عن هدى للنفس الحائرة بين الأوهام وصراع المسادة والمفسر مع البحر

ومواجهة الموت ولحظات الفرق.

ولذلك تبدو دلالة أن الكويت وطن آخر في هذه الاتجاهات :

- الأحداث كلها تدور خارج الكويت فالواقع هنا لا يبدو صورة وأحداث وحركة وصراع على أرض الكويت وإنما واقع يسكن الشخصيات في رحلاتها التجارية بين الكويت والهند وزنجبار وتلك المواني كانت تعد من أهم مصادر التجارة للكويتيين.

رموز الواقع



### حلم آخر

ولذلك فالكويت هنا وطن آخر لا ينتمي إلى تلك البلاد التي تعاني أو تقاتل على أرض أو ماء أو ذهب بل أن الكنوز الحقيقية كانت في أعماق هؤلاء الرجال الكويتيين الذين حملوا الوطن معهم في كل بلد وتحذثوا باسمه وتفاخروا به وقدموا دعوات إلى الآخرين لزيارته.

ومن خلال هؤلاء الرجال تحول فرناندو إلى عبد الله الأندلسي فقد أصبح رجلاً آخر يحلم بوطن آخر وهو الكويت

### مواقف أخرى

ومن أجمل المواقف بين فرناندو والنوخذة عبد الله بن حسين الكويتي حين يقول :  
- حسناً يا فرناندو الكويت بلد كان عبارة عن لؤلؤة بداخل محارة وجذر وسدرة في أرض طيبة ثم جاء إليها أناس يجمعهم حلم واحد هو بناء وطن.

ومن خلال هذا الحس الإنساني لدى التاجر الكويتي يسهب في شرح موقف بلاده الكويت التي تحب العرب والأجانب وتفتح الأبواب لكل زائر حتى يتطرق الحوار إلى الإسلام ويبدأ الشاب الإسباني بالإحساس أنه قد عثر على ما يبحث عنه دون أن يدري.

### رحلة البطل الأسطورة الذي يواجه الموت والضياع حتى يهتدى على ضفاف وطن آخر.

فالواقع هنا واقع آخر يرمز له بشخصية الكويتي التاجر وعلاقاته مع الآخرين القائمة على أسس من الخلق الكريم والمبادئ الإسلامية .

وهذا الواقع الآخر هو الذي يقود البطل في النهاية إلى وطن آخر اسمه الكويت .

- من جهة أخرى تبدو أسبانيا مثقلة بالغزوات والتغيرات العنيفة وكذلك إفريقيا وكذلك أمريكا في صراع الرجل الأبيض مع الهنود الحمر ومن هذا الإيحاء تبدو الكويت في عيون رجالها التجار ترفل في سلام وأمان دون قيود من غاز أو مستعمر أو طاغ مستبد.

- وكذلك حين يعرض التاجر الكويتي العملة الكويتية في عهد الشيخ صباح الثاني مما يشير إلى أن وجود العملة الكويتية يؤكد مدى استقلالية الكويت وعدم اتباعها أو خضوعها لسيطرة دول أخرى فهي بالنسبة للأوطان الأخرى وطن آخر.



## الكويت في الرواية واقع يختفى في فكر الشخصيات وأعماقهم.

أو من نسل أجنبي.

هذه التناقضات استطاع الأديب عادل  
العبد المغنى أن يجسدها بعمق وبطريقة  
فنية بعيداً عن المباشرة أو الخطابية فقد  
وصف في دقة وعبر في صدق ونسج  
كلماته دون إسراف في الخيال فجاءت  
الصورة تنساب إلى ذهن ومشاعر المتلقي  
دون أن يشعر بذلك.

### جماليات الفن

هناك جماليات في الفن الروائي وظف  
منها المؤلف الكثير من المعاني والقيم التي  
تركز على الفكر الإنساني والإسلامي  
والوطن الآخر.

فتكاد الرواية تقترب من حكايات البطل  
الخيالي الذي يجوب البحار ويصادق  
الأهوال ثم يعود ويهتدي مرة أخرى إلى  
دين آخر ويلتقي بشخص آخر ويقرر  
السفر والإقامة الدائمة في وطن آخر  
يدعى على خارطة العالم الكويت.

وبذلك تكون الكويت هي الرمز للسلام  
والحب والأمان للشعوب الأخرى وهي

### أرض بلا عبودية

إن اعتناق فرناندو الإسلام جاء عن  
قناعة فلا يوجد عبودية أو صراع على  
الأرض والذهب أو خطف النساء وبيعهن  
في الأسواق فقد أدرك أن هذا الدين  
هو رسالة الحرية والأمان والسلام لكل  
البشر.

لذلك تمثلت له الكويت الأرض المثلى  
لهذه القيم الإسلامية الجميلة وقرر في  
النهاية أن يسافر إلى الكويت فقد أصبح  
رجلاً آخر باحثاً عن وطن آخر.

وإذا كان قد تحول من ديانة إلى أخرى  
فهذا يعنى اهتدائه إلى الحقيقة الخاصة  
بهذا الوجود فلا سفر ولا صراع من أجل  
الذهب ولا خوف من الموت أو العرق أو  
الهزيمة وإنما العمل الجاد بعزم وإيمان  
عميقين.

### مقارنة واضحة

ولذلك تبدو المقارنة واضحة بين التاجر  
الكويتي في ثباته النفسي وسكون  
أعصابه وروحه المنطلقة المنفتحة على  
العالم بالخير والمحبة والاحترام إلى  
جانب فرناندو الأسباني بروحه القلقة  
وأحلامه المبعثرة وحنينه إلى وطنه  
وتمزقه بين كونه من نسل عربي إسلامي

تعلو بإنسانيتها وفكرها وعلمها وأيضاً  
من خلال أعلامها ومعالمها ومآذن  
مساجدها وصوت الدعاء كل يوم يعانق  
السماء لتكون الوطن الآخر.

### وطن آخر

فالرواية تبدأ من الكويت وتنتهي بالعودة  
إليها فكأن الكاتب يؤكد لنا أنك لا تملك  
سوى وطنك ورغم ترحالك وسفرك  
ورحيلك ومتاعبك وشقاء نفسك فهناك  
وطن آخر في انتظارك وطن لا يبلى أو  
تجف منابعه أو تعتم شموسه إنه مختلف  
عن كل الأوطان لأنه وطن آخر .

وكأن الرواية ملحمة للوطن وقصيدة  
ملونة لعيون الكويت وتاريخها وهؤلاء  
الذين مهدوا الدرب للأجيال القادمة

وواجهوا الشقاء والصعاب من أجل وطن  
كبير في قلوبهم وكيانهم .

وأعتقد أن الأديب عادل العبد المغني لم  
ينج من همومه التراثية وعشقه لتاريخ

والرواية في النهاية أدب توثيقي لمرحلة في

تاريخ الإنسان وتاريخ الفرد الآخر الذي

تقف معه دائماً في جدال وصراع .

هذا هو الفكر الآخر ..

والإنسان الآخر ..

والأرض الأخرى ..

فهل يمكن لك أن تبحث عن وطن آخر ؟

## "الكتاب الأسود" السلوان الذي يقدمه أورهان باموق \*

بقلم: ناصر الملا \*\*

أورهان باموق روائي تركي حصل منذ سنوات على جائزة نوبل في الآداب، صدر له العديد من الروايات "كجودة بيك وأولاده" و "والبيت الصامت" و "القلعة البيضاء" و "الحياة الجديدة" واسمى أحمر" و "رواية الكتاب الأسود" التي استوقفتني كثيراً لما فيها من بناء فني متقن وتشكيل فكري ونفسي وروحاني استطاع أن يوظفهم باموق في روايته لينسج من عالمها حالة متفردة بالإبداع الروائي، لم يكن مستغرباً بالنسبة لي أن تترجم أعماله الروائية لأكثر من ثلاثة عشرة لغة، لأنها روايات تخصوص بأشكال فنية متعددة لتستخرج الرواية المكتوبة، أضف إلى ذلك أن أسلوب العبث استطاع أن يجد له مساحات فنية منسقة على حجم الشخصيات والصراع الدائر بينها.

لم يسبق أن تناول روائي، إلا فيما ندر، العمق الفني الذي جسده باموق في رواياته، وبالتحديد في رواية "الكتاب الأسود" ولولا منحه جائزة نوبل وانتهاه دار المدى وأخرى إليه لكنا إلى هذا اليوم لم نقرأ شيئاً له؛ كاتب بحجم باموق وهو بالمناسبة مواليد ١٩٥٢ وله سبع إلى ثمان روايات قد صدرت ومنها ثلاث روايات من ضمنها "الكتاب الأسود" رشحه للحصول على جائزة نوبل، لتصدر مبيعات رواياته ذات البنى الفنية المتقنة الأرقام القياسية في أوروبا والغرب بشكل عام، وذلك التوفيق الذي حالفه لم يأت عن طريق الحظ أو العلاقات المشبوهة، أو تمرير شيء من هنا أو هناك لأن عصرنا مليء بالفاشلين ممن يقلدون الكتابة الروائية، وممن يدفعون الأموال الطائلة لنشر نتاج رديء وصورة قبيحة لما يسمى بكاتب روائي، وهو ليس بأكثر أن يكون نساخ (حكاوي وغطاوي).

أقول إن أورهان باموق حظى عنوان رحلته الروائية على المبدأ الذي ناضل من أجله عبر تجسيد شخصيات حيه وناطقة في رواياته للمجتمع التركي، تاريخياً أو معاصراً وتناول الحالة الإنسانية التي مرت من هناك لتصل إلى هنا، إلى أواخر العشرينات أو بداية الألفية الجديدة.. التراكم البشري .. التضحيات.. الغني والفقير، من يحصد النجاحات التركية ويجعلها نجاحات تفوق كل من حولها، ولم تفوق كل من حولها؟ أهو قدر التركي أن يكون متفوقاً على من حوله؟ ثم أنه بالحتم سوف يدفع

\* كاتب تركي حاصل على جائزة نوبل في الأدب.

\*\* كاتب وناقد من الكويت



ضريبة هذا التفوق، ثمة فاتورة تكتب أرقامها المحصلة البشرية، لذلك تتجسد البراعة الأدبية والروائية الفذة لدى باموق في رواياته عن طريق الاستعصاء أو العصيان، أو المعصية أو المصيبة، أو ما دون ذلك كل ذلك وأكثر يكون مرتكزا لانطلاق العمل الروائي.

ولعل رواية "الكتاب الأسود" كان محورها يدور حول شخصية "غالب" وزوجته "رؤيا" و "جلال" الكاتب و "العم مليح" و "أصف الأصم"، الزوجين في الرواية هما حبيبان لذلك تتفق كل طروحاتهما وأفكارهما حينما يفرض موضوعا للمناقشة، وباموق يتعامل مع الزوجين من منطلق وضعهما في المجتمع العلماني الذي يرفض العودة إلى الماضي والتمسك بالمبادئ الإسلامية التي كانت سائدة قولا وفعلا في القرون الفائتة، وإن جنح غالب إلى نزواته وجلوسه على شاطئ بحر "البوسفور" لشرب العرق ونسيان يوم العمل كما هو الحال بالنسبة "لرؤيا" زوجته، وعن طريق تلك الجلسة يستطيع أن يتكلم ويقول ما بدا له لأن مفروضا عليه أن يحكي ويتكلم بلغة عصره، لا بلغة الأمس، وهذا ما يعبر عنه "باموق" في الفصل الثالث، السطر السادس، عن رواية غالب وهو يصعد درج البناء التجاري المؤدي إلى مكتبه في شارع "الباب العالي" : "وسيدكر في ليل اليوم الذي تركته فيه رؤيا في أثناء تفحصهم الرسالة التي تركتها له بأن القلم الأخضر الجاف الذي كتبت فيه الرسالة ممائلا تماما للقلم الجاف الساقط في المساء، لعل نقطة تحول الرواية دار حول رمزية وأبعاد ذلك القلم بين "جلال" الكاتب ضمير الأمة التركية

وتاريخها، إن صح التعبير، و "غالب" الرجل المصري الذي قد يضيع كما ضاع القلم الأخضر الجاف، والذي سقط من يده في بحر "البوسفور"، وصار صعبا الحصول عليه، ولكن "غالب" متمسك بالقلم .. أي متمسك بتاريخه، وإن لطخته سنوات الانطلاق والانكسار أو التغير والاندماج في بلد آخر، فرضية البقاء تلزم غالب وغيره بالتبعية، ربما كانت هي الحل الأخير لنجاة غالب و أجيال أخرى من فرضيات وأوهام الماضي الذي ما جلب إلا الهزيمة والخيانة والانكسار، ولكن "غالب" متمسك بالقلم الأخضر الجاف لأن حنيناً يجمعه به وفي الرواية : "وحين رأى جلال أن غالبا أحب هذا القلم الساقط في الماء قبل أربعة وعشرين عاما أعطاه إياه يستخدمه لمدة أسبوع، حين علم أنه ضاع نهض عن كرسيه وسأل عن المكان الذي سقط فيه بالبحر، وبعد أن استمع جلال للجواب قال: "لا يعد مفقودا لأننا نعرف في أي مكان من "البوسفور" قد سقط".

باموق لا يعطي الفرصة للقارئ من استحصاء قيمة الرمزية والمنهج العبثي الذي يتناول فيه موضوعه، لا مكان للحشو في الرواية ولا فقرة تدلل لك على حكمة أو بيت شعر أو من هذا القبيل؛ كل كلمة يكتبها تجسد منهج صراع عبثي في الرواية هو يريد أن ينظر بأعين الآخرين أنا وأنت وأيا ما كان إلى غالب ورؤيا ليجعل منهما مساراً للعجب أو الاستسغار! أن تقتنع ليس ذلك هو الحل بالنسبة لغالبا أو رؤيا .. أو الأستاذ جلال، إذ أن القناعة هنا كامنة بالثقافة التركية ذاتها، والثقافة هي هوية ولغة عبور تلك الشخصيات من الماضي

هو كاتب ينسخ ناقلاً عن ما يشاهده ولا يأتي بجديد، الهروب من الواقع التركي المعاصر لم يستخدمه باموق بغية الهرب من اسطنبول إلى أوروبا، وإنما استخدمه عن طريق الكلمة والحوار العبثي والفن الروائي المتقن المتجدد عما فات من خطوط قصصية وروائية عفا عليها الزمن، والتشبث بالوطن الأم تركيا، هو لم يرفض واقعه العلماني بقدر رفضه لتفوق بلده وتراجعها عما كانت عليه من زيادة، ثم أن الهوية لا تطمس لأن الوطن مسرح للأجيال جميعاً، وهل الخيال عبر كتابات "جلال" وآخرين كاف لتقييم التجربة الحديثة التي هم فيها؟ يصل في نهاية الرواية "غالب" و"رؤيا" إلى سن السبعين وفيها يختم الكاتب روايته حيث يذكر: "وينظر إلى ظلمة اسطنبول وفي منتصف الليل يسيطر علينا الانفعال والكدر". ثم يختم على لسان غالب: "ليس ثمة ما يدهش بقدر الحياة، عدا الكتابة، نعم طبعاً عدا السلوان الوحيد وهو الكتاب".

إلى الحاضر أو الرجوع من الحاضر إلى الماضي.. الماضي جعل غالب في الرواية يرجع له وأعينه على واقعه الواقع الذي لم يتفق مع "جلال" إذ أنه واقع مبني على محاربة الماضي، إلغاء أو تجريد معالم الدولة العثمانية، وهي الدولة التي كانت مهيمنة على الشرق الأوسط والحجاز وأجزاء كبيرة من أوروبا، وهكذا تمحى بيوم وليلة ليسقط القلم الأخضر بالبحر وتضيع الكلمة ١٩

وعن غالب ورؤيا فإنهما حاولا أن يقتربا من "جلال" وواقعته ليتلمس منه موقفه مما هم فيه، كل ذلك تم تناوله فلسفياً وعبثياً بطريقة فنية روائية محكمة لم يبدق فيها "باموق" أبواب الرقابة التركية لتحجر على فنه، إنه الروائي الذي ضحك على تلك الرقابة، لأنه أضعافاً بأعماله الروائية التي يفوق فنها حجم ورأس الرقيب الذي قد يشخط بقلمه الرديء على ظهور أعمال باموق. الهروب من الواقع الاستهلاكي المعاصر في تركيا ما كان من اهتمامات باموق لأن من يكتب عن الشخصيات الاستهلاكية

## جبران خليل جبران

بقلم: عبد الرزاق سالم الفرحان\*

يعتبر جبران خليل جبران.. رائداً من رواد الأدب في المهجر، وعلماً من أعلام الفكر والعروبة وعملاقاً نادر المثال.

كان مولده في إحدى القرى اللبنانية وذلك عام ١٨٨٥م.

نشأ بين أحضان عائلته الفقيرة ويئته المتأخرة، حتى ضيق الفقر عليهم الخناق، فاضطروا للهجرة إلى الولايات المتحدة الأمريكية وهناك نزلوا مدينة بوسطن وفي حي الصينيين اتخذوا لهم منزلاً، وهو أسخى أحياء المدينة بالأقذار، وفضلات الطعام وأفواج الذباب.

وكان هو آنذاك في سن الثانية عشرة، عندما هاجر هو وأمه وأخوه بطرس وأختاه ماريّا وسلطانا، ولم يكمل دروسه الابتدائية، فأرسله أخوه إلى المدرسة ليتعلم اللغة الإنكليزية. ثم أعاده إلى لبنان ليدرس العربية، فمكث أربع سنوات في مدرسة الحكمة، عاد بعدها إلى أميركا ليرى أن داء السل قد تفشى في بيت العائلة. وحصد أخته الصغرى في غيبته. وبعد عام واحد انتزع من بين يديه أمه ثم أخاه بطرس. مربيه الحنون وعائلته الوحيد. ولم يبق إلى جانبه سوى أخته الكبرى ماريّا، تشتغل بالإبرة لكي توفر له القوت الضروري.

إلى أن بلغ سن العشرين، وأن له أن يسعى إلى تحصيل رزقه، فشرع يكتب ويرسم. وفي عام ١٩٠٥م أصدر كتابه الأول "الموسيقى" باكورة إنتاجه الأدبي وأتبعه "بعرّاس المروج" و"الأرواح المتمردة" ولكن كتبه الثلاثة لم تدر عليه شيئاً رغم ما فيها من روعة الفن وطلاوة الجديد وطراوة وحرارة العاطفة، أقوى القصص في عرّاس المروج هي قصة "مرتا البانية"، ثورة على النذالة الخلقية التي لا تعاقبها الشرائع حينما يفترس ذوو المال والسلطان أعراض البريئات ويتركونهن فرائس للحياة.. وأقواها في "الأرواح المتمردة" قصة خليل الكافر التي تدعو إلى انتزاع الحياة من أيدي الظالمين. إلى جانب قصص غرام ومآس اجتماعية أسلوبها أقرب إلى الشعر منه إلى القصص. أما كتابه "الموسيقى"، فهو فيض خلجات قلبه المولع بالأنغام.. المؤمن بتأثيرها.. فالموسيقى كانت رائدة في كل ما نظم ونثر.. وقد أسعفته في بعض المحاولات الشعرية:

شاخت الروح بجسمي وغدت

لا ترى غير خيالات السنين

فإذا الأجيال في صدري مشت

فبعكاز اصطباري تستعين

\* كاتب من الكويت.



والتوت مني الأماني وانحنت

قبل أن أبلغ حد الأربعين

تلك حالي فإذا قالت رحيل

ما عسى حل به؟ قولوا الجنون

وإذا قالت أيسفى ويزول

ما به؟ قولوا ستشفى المنون

لم يقبل قراء العربية على كتبه، ولا على شعره المنشور الذي نشره بعدها في كتاب "دمعة وابتسامة" .. فعمد إلى الرسم ظلنا منه أنه أغزر موردا في المحيط الأجنبي .. وراح يرهق قواه استعجالا لذلك المورد .. حتى توفرت له مجموعة من الرسوم، حملها إلى المعارض فلم تلق رواجاً. وظلت مشكلته المالية كما هي، حتى أتيح له التعرف إلى "ماري هاسكل" المرأة التي غيرت مجرى حياته بعطفها عليه، وعنايتها به مستقبلة .. فأصبح جبران مؤمناً بتناسخ الأرواح، يرد إلى المكتوب كل حوادث حياته، ولادته، وهجرته، وموت أهله، واحتراق رسومه، وهو يشير في كتابه "المواكب" إلى هزم العقيدة، وللتقادير سبل لا تغيرها

والناس في عجزهم عن قصدهم قصرُوا

وفي عام ١٩١٢ حمله طموحه على الانتقال إلى مدينة نيويورك والاستقرار فيها، وهناك تبلورت موهبته الفنية كرسام، وتركز أدبه على منصة النبوغ، وانسجم جبران الفنان مع جبران الأديب.

ولكن الأديب في جبران طغى على جبران الفنان .. وكان كتابه التالي "الأجنحة المتكسرة" ناجزاً منذ أوام، وقد كتب فصوله الأخيرة في مدينة باريس، وجبران في الحقيقة هو بطل قصته، والوقائع التي يرويها هي حكاية حاله "سلمى كرامه" فتاة أحلامه، أحبته وعاهدته على الزواج، ولكنها أكرهت على الزواج من غيره، فماتت كمداً،

تلك هي مأساة حبه الأول، كتبها جبران بنار وجده، ثم ردها في قصص أخرى كوردة الهاني، ويوحنا المجنون، ومضجع العروس، وبقي صداها يرين على قلبه وعلى انتاجه إلى آخر أيامه.

جبران الشاعر:

وبعدها بعام أصدر كتابه الشعري الوحيد "المواكب" وعرض فيه أبدع رسومه الرمزية، إلى جانب أبياته الحكيمة، ومن حسنات شعره، قوله في الحياة:

الأرض خمارة والدهر صاحبها

وليس يرضي بها إلا الألى سكروا

وقال في الحق:

وفي الزرايزر جبن وهي طائفة

وفي البزاة شموخ وهي تحتضر

وقال في الدين:

الدين في الناس حقل ليس يزرعه

إلا الألى لهم في زرعه وطر

وقال في الحرية:

والحر في الأرض يبنى من منازعه

سجناً له وهو لا يدري فيؤتسر

وقال في الحب:

والحب إن قادت الأجسام موكبه

إلى فراش من اللذات ينتحر

وقال في السعادة:

وما السعادة في الدنيا سوى شبح

يرجى فإن صار جسماً مله البشر

ولقد خلف جبران ثروة أدبية، تعز بها المكتبة العربية وتفتخر.

ويأتي عام ١٩٣١، ويصمت صوت هذا العملاق .. وينطوي علماً من أعلام العروبة النادرين، ولقد أفاد كل من اطلع على أدب جبران.

● العدد العاشر، يناير، ١٩٦٧م.

## عبد الجليل الطباطبائي

بقلم: خالد سعود الزيد\*

في سنة ١٢٥٩هـ-١٨٤٣م هبط الكويت السيد عبد الجليل الطباطبائي، بعد أن طوحت به طوائح الزمن وأقض الدهر مضجعة بالنوى والأسفار، فوجد في هذا البلد الصغير أمناً، ولمس فيه ملاذاً، فألقى عصاه، واستقر مع أهله وذويه إلى أن توفاه الله عام ١٢٧٠-١٨٥٣م عن عمر يناهز الحادية والثمانين، قضى معظمه باحثاً وراء المنصب الكبير والجاه الأثير، متجشماً في سبيل ذلك وعثاء السفر ومكائد الأعداء والحساد. ولد عبد الجليل في البصرة عام ١١٩٠هـ-١٧٧٦م، في أسرة كريمة، ذات محتد عريق، ونسب قديم كريم ولا غرو فأصل هذه الشجرة سيدنا الحسن بن سيدنا أمير المؤمنين علي بن أبي طالب، عليهم السلام.

ولطالما تطلع شاعرنا إلى ذلك النسب الكريم وتغنّى به:

http://Archivebeta.Sakhrif.com  
إني لمن معشر غر غطارفة

من كل ثقف جواد بالكمال ملي

إذا ازدراني جهول لا أرى عجباً

إذ غربة الدار تنوي زهرة الرجل

\*\*\*

كأنني لم أرث يوماً فصاحة أحمد

وليس الذكا لي من لؤي بن غالب

وكان والده وقوراً عالماً جليلاً محدثاً وأحد فقهاء عصره، وقد بدأ شاعرنا حياته العلمية في الكتاب، فحفظ القرآن وتعلم القراءة وأخذ شيئاً من الحساب، ولما تم له ذلك دفعه والده ليستوفي ثقافة عصره على أيدي كبار العلماء آنئذ، فدرس النحو

\* شاعر وكاتب وباحث من الكويت.

واللغة والفقه والحديث وتمكن من ذلك كله وأثنا لنلمس أثر هذه الثقافة واضحاً في شعره كل الوضوح كما في قوله:  
فلا خير بالجزم يرفع عنهم

وحالي في خفض من الشوق ناصب  
طويل اعتراب وإفر الشوق كامل  
غرامي وحبي ليس بالمتقارب  
لقد أنزلت آيات حبي بمحكم

من القلب لم تنسخ بوحى المعاطب  
وقد أجازته الشيخ محمد بن عبد الله بن فيروز عام ١٢١١هـ بنقل جميع مروياته في أرجوزته التي بعث بها إليه وهي مثبتة في ديوانه ومطلعها:  
الحمد لله العلي المحسن

حمداً به أرجو اتصال المتن  
إلى أن يقول فيها:  
مبادر أقول قد أجزت له

نقل الذي أجز لي أن أنقله  
وأن يكون راوياً جميع ما  
أرويه عن جميع ما تقدم ما  
وهكذا أيضاً بكل ما لي

من كل منشور ونظم حالي  
وابن فيروز هذا، هو عالم الأحساء وفقهها الأواحد وهو على ما يروي عبد العزيز الرشيد في كتابه (تاريخ الكويت)

أول من ولي القضاء في الكويت، وقد توفي في البصرة عام ١٢١٦هـ - ١٨٠١م.  
وفي سنة لم يحددها الشاعر في مقدمة ديوانه الذي طبع في مدينة بومبي سنة ١٣٠٠هـ على نفقة حفيده السيد مساعد بن السيد أحمد بن السيد عبد الجليل، غادر البصرة لأمر نزل بها على حد تعبيره إلى الزيارة في قطر، ولقد كانت البصرة محط فتن وحروب تعرضت لكثير من هجمات القبائل المحيطة بها، وحاصرها الفرس ودمروها أكثر من مرة وصارت حياة سكانها وأموالهم معرضة للخطر حتى أصبحت الحياة فيها جحيماً لا يطاق.  
لا شك أنه هاجر مع من هاجر من أهالي البصرة في سنة من هذه السنين.

فإذا علمنا أنه قد درس على يد ابن فيروز الأحسائي الذي سكن الزيارة رداً من الزمن، وأن ابن فيروز قد أجازته بنقل مروياته في الحديث والفقه عام ١٢١١هـ، فإننا نرجح مغادرته البصرة قبل هذا العام، رغم أن عثمان بن سند في الصفحة ٩٦ من كتابه (سبائك المسجد) يذكر أن ابن فيروز قد مات في البصرة عام ١٢١٦هـ.

وقد يتساءل متساءل فيقول: لماذا لا نفرض أن عبد الجليل درس على يد ابن فيروز أثناء إقامته في البصرة آنذاك.. فنجيبه بأن هذا الفرض ضعيف لأمرين،



أولهما : إن عثمان بن سند لم يحدد الفترة التي أقام بها ابن فيروز في البصرة، غير أنه ذكر وفاته فيها فقط عام ١٢١٦هـ، وثانيهما الذي يسند ما ذهبنا إليه: أن عبد الجليل وكان في البصرة قد بعث بقصيدة إلى أحد أصدقائه وقد أقلقه حصار سلطان بن سعيد إمام عمان للزيارة سنة ١٢١٧هـ-١٨٠٢/، وقد كان أهله وأولاده هناك، وفي القصيدة أيضاً ذكر لأيامه الحلوة ولياليه الجميلة التي قضاها في الزيارة، فلنقرأ معاً أبياتاً من قصيدته هذه التي أشرنا إليها لنؤكد ترجيحنا الذي ذكرناه:

لك الله إنني من فراق الحباب

لضي لا عج بين الأضالع لاهب

أكابد أشواقاً يكاد لفرطها

توقد في جنبي نار الحباب

يبلب بالي قاذح البعد والهوى

فصرت أخا قلب من الوجد ذائب

أبيت على شوك القتاد صباية

أكلف جفني الغمض وهو محاربي

هواي زبيري ولست بكاتم

هواي ولا مصغ للاح وعاتب

أتوق إذا هب الجنوب لأنني

أشم الغوالي من مهب الجنائب

نأت دار من أهوى وعز مزارها

ومن دونها قد حال قرع الكتائب

رعى الله أوقات السرور التي مضت

لليال صفو عاريات الشوائب

ليالي لم أخش الوشاة ولم أكن

أحاذر فيها من حسود مراقب

وما إن فك إمام عمان الحصار

عن الزيارة حتى عاد إليها مسرعاً

متشوقاً إلى لقاء أحبائه وأصدقائه وقد

كان مناصراً لآل خليفة مشايحاً لهم وقد

كانوا بررة به مؤثرينه على من سواه.

بيد أنه في عام ١٢٢٤هـ-

١٨٠٩م احتل الزيارة سليمان بن طوق

قائد سعود بن عبد العزيز أمام الدرعية

فأمر سليمان بن طوق آل الخليفة بالتوجه

لمقابلة الأمير سعود فرحلوا إليه معهم

عبد الجليل فلم يأذن لهم سعود بالرجوع

إلى بلادهم واستبقاهم عنده كأسرى،

وفي عام ١٢٢٥هـ - ١٨١٠م رحل شاعرنا

إلى المحرق في البحرين بعد أن استتب

الأمر لآل خليفة فعينوه كاتباً لحكومتهم

( الكاتب في عرف ذلك الوقت بمعنى

السكرتير في عرف وقتنا الحاضر)، وقد

مثل حكومة البحرين في المؤتمر الذي

عقد بين إمارات الخليج وبريطانية في

الشارقة عام ١٢٣٥-١٨٢٠م ووقع نيابة

عن الشيخ سلمان بن أحمد والشيخ عبد

الله بن أحمد شيخا البحرين معاهدات

وعاملني بالكرامة وحسن الجوار.

نفسيته وشاعريته:

كان العصر الذي نشأ فيه عبد الجليل هو عصر انطماس الذات العربية وضياعها في خضم الحكم التركي الغاشم. فقد ضاعت أمجاد الأمة العربية ودرست معالم حضرتها ومشى الجهل عليها فغطل نموها الفكري والحضاري وأغلق مفاتيح انطلاقها.

وبقي الأدب العربي يرسف في أغلال من الجمود والتخلف. والتقليد المائت السخيف. مصنوعاً متكلفاً لا حياة فيه ولا إشعاع. لذلك جاء شعر عبد الجليل موسوماً بهذا الختم. منسوجاً على هذا المنوال.

ولقد حاول عبد الجليل أن يتشبه بالمتنبي في طموح روحه الثائرة وطبيعته الشاعرة. غير أن نصيبه من التأثر بالمتنبي في شعره قد أخفق إخفاقاً يعزي إلى المقدمة التي ذكرناها عن روح عصره في جوه العلمي المتعفن.

أما جانب الطموح في حياته فقد سافر وهاجر، ومدح واستعطف بغية المنصب الأثير والجاه لكبير فوجد في آل خليفة أخيراً ما وجده المتنبي في سيف الدولة فكان خدنا لهم وكاتباً لدولتهم. ولولا حدوث الشقاق فيما بين أمرائهم آخر

الصلح المشترك بين بريطانيا من إمارات الخليج أن فرضتها بريطانيا عليهم فرضاً. وقد جاء في ذيل الاتفاقية قوله (أوافق على المواد الآتية، بصفتي وكياً عن الشيخين المذكورين أعلاه.. توقيع: سيد عبد الجليل الطباطبائي) ولولا اعتبار ورود الاتفاقية ببندها خروجاً عن الموضوع لأوردتها إذا لعل في ذلك ما يكشف جانباً من جوانب حياة هذا الرجل ونفسيته، ولكن حسبنا من القلادة ما أحاط بالعنق وسأحيل في آخر هذا الموضوع الدارس أو الباحث إلى المراجع التي استقيت منها بحثي هذا عسى أن يتسنى للآخرين دراسته من جديد.

وفي عام ١٢٥٨هـ - ١٨٤٢م

حدث شقاق بين أمراء البحرين، وأنقسم الناس فيما بينهم إلى فئتين فهرب خشية الانغماس في هذه الفتنة إلى الكويت وحلها عام ١٢٥٩هـ - ١٨٤٣م وفي الكويت وجد مأمنه وقد استقبله الناس والحاكمون بما أثلج صدره وقد كشف عن ذلك برسالة بعث بها إلى أحمد السديري أمين الأحساء آنذاك وقد جاء فيها قوله: فإني أحمد الله بخير، وقد ألقى عصا الترحال، وذلك بعد ما أوقع الله بين ولاية البحرين، وصاروا صنفين في صنفين.

اخترت النقلة ثم إنني اتخذت الكويت دار إقامة. وقد قابلني وإليها بآتم وقار،

الأمر لما هاجر عن البحرين ملتمساً  
الراحة في الكويت.

لقد حاول عبد الجليل مجارة المتنبّي في  
خطى حياته وشاعريته، فنثر الحكمة في  
معظم قصائده، وعلى الرغم من الركاقة  
الظاهرة التي تبدو كثيراً في أشعاره  
إلا أننا لنلمس روح تأثره بالمتنبّي وشدة  
حرصه على تتبع خطاه، فإذا ما ذكر  
المتنبّي المجد والمعالّي وتغزل بهما في  
شعره وشدد عليهما نجد صاحبنا عبد  
الجليل يحاول مجاراته ومسايرته كما في  
قوله:

وليس يبلغ كنه المجد غير فتى

يرى اكتساب المعالي خير متجر

إن الكريم يرى حمل المشقة في

نيل العلا من لذيق العيش فاضطرب

فالصبر عون الفتى فيما تجشمه

إن السيادة نهج ظاهر الوعر

أما إذا تذر المتنبّي ورأى نفسه غريباً  
بين الناس كصالح في ثمود فإن عبد  
الجليل يجد نفسه غريباً أيضاً حتى بين  
أهله وصحبه وجيرته:

غريب ولكن بين أهلي وجيرتي

ومستوحش ما بين خلي وصاحبي

ولقد شاع في شعر المتنبّي تصغير الأسماء  
فجاراه عبد الجليل في هذا أيضاً حتى

كثر في شعره التصغير بصورة ممقوته  
كما في قوله:

نأيت بجسمي لا بقلبي فإنه

بربع أحبابي مقيم مخيم

وقوله:

والعيش رغد والصفاء بأهيله

قد ذلت أفئذنه تذليلاً

ولعل القارئ لشعره يجد من الأشياء  
الكثيرة غير ما ذكرنا في محاولته للتشبه  
بالمتنبّي روحاً وشعراً، مما لا يسعنا إيراد  
هنا في هذه الكلمة.

وأخيراً ليس يفوتنا ونحن في نهاية  
ترجمة شاعرنا أن نذكر له فضله في  
تحريك الحياة الفكرية في الكويت، فلقد  
كانت قبل مجيئه شيئاً لا يذكر، فللعشر  
السنوات الأخيرة من حياته التي قضاه  
في الكويت أثر بارز في حياة الفكر في  
هذا البلد، ولقد أنجب أبناء لكل منهم  
فضل في هذا المضمار.

ولقد طبع ديوانه لأول مرة عام ١٣٠٠هـ،  
في مدينة بومبي بالهند. وهي طبعة  
حجرية كثيرة الأغلاط، على نفقة حفيده  
السيد مساعد بن السيد أحمد بن السيد  
عبد الجليل. ثم طبع أخيراً عدة طبعات  
على نفقة حكومة البحرين وحكومة  
قطر.

رحم الله عبد الجليل وأسبغ عليه الرحمة



والرضوان

أن المدينة نسبت إليهم بعد أن سكنها  
أحد أجدادهم خوفاً من بطش بعض  
السلاطين.

المراجع:

١- وفيات الأعيان: لابن خلكان الجزء  
الأول.

٢- تاريخ الكويت للشيخ عبد العزيز  
الرشيد.

٣- سبائك العسجد: لعثمان بن سند.

٤- قضية البحرين بين الماضي والحاضر  
ليوسف الفلكي.

٥- ديوان الشاعر.

(١) طباطبا: هو لقب أحد أجداد  
الشاعر اسمه إبراهيم. قيل له ذلك لأنه  
يلتغ فيجمل القاف طاء، وقد طلب يوماً  
ثيابه، فقال له غلامه: اجيء بالدراعة،  
فقال لا طباطبا. يريد قبا. فبقي عليه  
لقباً واشتهر وأبناؤه به. انظر وفيات  
الأعيان لابن خلكان ج ١ ص ١١٢ وقد  
أشار عبد الجليل إلى هذا اللقب في أحد  
قصائده مجيباً على قصيدة بعث بها  
أحدهم إليه ملغزاً في لفظه (قبا) قال  
عبد الجليل في رده:

هذا مضغفه قد قال والدنا

طباطبا لاثغاً من غير ما هنر

• العدد العاشر - يناير ١٩٦٧

وطباطبا مدينة في إيران يروي بعضهم

إن الطباطبائية ينسبون إليها، والحقيقة

# وقفه مع الأديب المسرحي سليمان الحزامي ومسرحيته بداية النهاية

إنك تستطيع أن تسرق شجرة، ولكنك  
لن تستطيع أن تسرق أرض البستان. (بداية النهاية)

بقلم: سيد إبراهيم آرمن\*  
زهرة بندي\*\*

## الملخص

إن المسرح بوصفه أبرز النشاطات الثقافية، إذا كان من شأنه أن يشكل عامل توحيد إنساني، لفتح آفاق الحوار بين مختلف الأجناس، والأعراق، والألوان على اختلاف معتقداتهم، فإنه من شأنه التطلع إلى خدمة الأوطان، والدعوة إلى تحررها، والوقوف أمام الظالم المعتدي، وهذه النزعة الوطنية، لا توجد إلا بين أبناء الوطن الغيورين، الذين استخدموا الكلمة ذوداً عن ديارهم، وأبناء أوطانهم.

يحاول هذا المقال أن يلقي الضوء على أحد روافد هذه النزعة الخالدة، ليعرف بأمنياته وتطلعاته؛ وهو الأديب الكويتي سليمان الحزامي، الذي يعتبر أحد الكتاب المسرحيين البارزين لا في الكويت فحسب، بل على المستوى العربي والعالمي، إذ ترجم بعض نتاجاته إلى اللغات الإنكليزية، والإسبانية، والفارسية. واستمد الحزامي في مسرحيته "بداية النهاية"، بالتاريخ باعتباره حاكماً لا يخطئ، ليبدل على انهزام الدكتاتور، وانتصار الشعوب.

الكلمات الدلالية: المسرح، الشخصيات، المضمون، الحرية، الظلم، الحكم الفردي.

## المقدمة

ولد الأستاذ سليمان داود الحزامي عام ١٩٤٥م في الكويت، ونشأ في بيت فيه الكتاب. بدأ يحب القراءة منذ الصغر، أخذ حب القراءة عن والده الذي توفي عام ٢٠٠٧م،

\* عضو هيئة التدريس بجامعة آزاد الإسلامية في كرج.

\*\* خريجة جامعة آزاد الإسلامية في كرج.

وتعلم منه قراءة روايات الهلال، وكتب في الأدب العربي، ودواوين الشعر، وألف ليلة وليلة.

يقول الحزامي في مقابلة مع برنامج (همسة القلم):

«فتحت عيني في بيت مثقف، والذي كان قارئاً ممتازاً تعلم في الكتاتيب، تعليماً ذاتياً، لكنني وجدت دواوين شعر، وروايات الهلال؛ فبدأت القراءة مبكراً، ولم يبخل والدي في جلب الكتب، والمجلات، مثل: سمير، والسندباد، والمصور، وآخر ساعة، حتى إنني أتذكر والدتي عندما صدرت مجلة العربي عام ١٩٥٨م، وقتها كنا نقطن في منطقة حولي، فكانت رحمها الله تذهب إلى الكويت كل شهر خصيصاً لتشتري لي مجلة العربي، لذلك استطعت تكوين أول مكتبة لي في البيت، وأنا في سن صغيرة، هذا بالإضافة إلى أنني كنت ألقى خطبة الصباح بالإذاعة المدرسية، وهذا كان يتطلب مني القراءة المستمرة» (بندبي، ٢٠١٠م: ٦٤)

درس الحزامي في مدرسة المرقاب، وبعد ذلك انتقل إلى منطقة حولي، حيث درس الابتدائية، والمتوسطة هناك. وبعد أن أنهى المرحلة المتوسطة سافر عام ١٩٦٣م إلى لندن، و كان هناك دورة في اللغة الإنجليزية، وقد تكرر سفره عدة مرات، لإنجلترا لتعلم الإنجليزية. كما التحق بمعهد المعلمين، وتخرج عام ١٩٦٧م، كمدرس موسيقي بتقدير جيد جداً. واحترف التدريس، وفي عام ١٩٦٩م أخذ شهادة مركز الدراسات المسرحية. وأخيراً سافر إلى بريطانيا لدراسة الأدب، وعاد في الشهر الثامن لعام

١٩٧٥م وأخذ شهادة الليسانس في الأدب الإنكليزي قسم الدراما، وكانت دراسته تدور حول الأدب المسرحي الإنكليزي، كما أخذ ميدالية برونزية للخطابة، تتبع للكلية الملكية، وكان العربي الوحيد الذي يأخذ ميدالية في فن الخطابة، والإلقاء، والذي اختبره كان من كبار المسرحيين في العالم. وكان دوره، أو الخطبة التي ألقاها، مشهد راعي الإصطبل في مسرحية مكبث، وأخذ شهادة تقديرية، لكنه لم يستفد منها في التمثيل. وبعد تخرجه بدأ قراءات فلسفية لديكارت، وسارتر، وغيرهما، واتجه بعدها للفلسفة الإسلامية، وإحياء علوم الدين للإمام الغزالي، وتهافت التهافت لابن رشد، مما أدى إلى نضوج عقله. (المصدر نفسه: ٥٨)

وبعد أن أصدرت وزارة التربية نشرة، لحاجتها إلى مدرسين لغة إنكليزية، ولجبه للإنجليزية، وإجادته لها، تقدم ضمن مجموعة، ونجح في الاختبارات الشفوية، والتحريرية. ثم ترك التدريس، واستلم برنامج إذاعة الطلبة حتى ١٩٨١م وانتقل إلى رئيس القسم، ومراقب للنشاط المسرحي، والثقافي في وزارة التربية حتى عام ١٩٨٢م. ثم انتقل إلى إدارة البعثات، واستمر حتى فترة قبل الاحتلال بسنة، وعمل فيها حتى ١٩٨٩م. وعندما تم تأسيس وزارة التعليم العالي جرى اختياره ١٩٩٠م كمدير لإدارة التنسيق، والمتابعة للمعاهد الفنية. (المصدر نفسه: ٥٩)

فانتقل من وزارة الإعلام إلى وزارة التعليم العالي، وكان ينسق بين معهدي



واستطاعوا أن يترجموا نصوصاً من مختلف اللغات إلى العربية، ويذكر أنهم ترجموا أكثر من خمسة نصوص من الفارسية إلى العربية من بينها رواية (نون والقلم). (المصدر نفسه: ٥٩)

هذا العمل جعله يتعرف على الآداب الأخرى، مما جعله يقرأ كثيراً. كانوا يعطون النص، ويقرأه المترجم، ويعطيهم تقريراً عن النص. لقد استفاد كثيراً خلال عشر سنوات كمستشار. وعمل كعضو لجنة رقابة الكتب في وزارة الإعلام من ٢٠٠٢-٢٠٠٥م وهذه اللجنة يتم تغييرها من فترة لأخرى. استمر الحزامي عمله إلى أن تقاعد بعد خدمة دامت ٤٠ عاماً. (محمد صالح، ١٩٩٦م: ١٧٨)

استطاع الحزامي أن يقوم بإنجازات أخرى خلال الفترة التي كان يخدم الكويت، إذ أخذ شهادات، ودورات إذاعية، وإخراج وإعداد إذاعي، لأنه في الصيف كان يبقّى في بريطانيا، وعنده أربع شهادات متخصصة في الإذاعة. كما عمل في الإذاعة كمعدّ برامج، وأخرج مسلسلات إذاعية (كباشعة الخبز)، و(الناقعة)، وأخرج (أمسية الأربعاء) لمدة سنتين، و (مع الطلبة) حول النشاط المدرسي، وعمل برامج باللغة الإنجليزية لمدة سنة: (ندوة الأسبوع)، و(همسة قلم)، و(ذكريات ديبلوماسية) لكن البرنامج الذي دائماً في ذهنه هو: (همسة قلم)، و(ذكريات ديبلوماسية) الذي استمر أكثر من ١٥ سنة. وعمل برامج تلفزيونية منها: (رجال الكويت)، و(حصار الأيام)، وكلها وثائقية، وتسجيلية حوالى ١٥٠ ساعة. (بندبي، ٢٠١٠م: ٦٧)

المسرح، والموسيقى العالميين. استمر في هذه المهمة إلى فترة طويلة، بعدها تم اختياره كمستشار لوزير التعليم العالي، وعمل مستشاراً إعلامياً للجنة الوطنية لدعم التعليم. وهذه اللجنة هي التي أسسها المرحوم أحمد الراعي وزير التربية، وأسهمت ولا تزال تسهم. فكان مستشاراً إعلامياً، وأصدروا مجلة التواصل. (المصدر نفسه: ٥٨)

تم اختياره في المجلس الوطني للثقافة، والفنون، والآداب كمستشار هناك، وقد اختاره الدكتور محمد الرميحي ١٩٩٨م أميناً للمجلس، وعندما عاد من خارج الكويت فاجأه، وطلب منه لقاء، فذهب إليه، فطلب منه تقريراً، حول سلسلة المسرح العالمي. والدكتور إسماعيل النوافي كان يشرف عليها، وعرض عليه أن يكون مستشاراً لسلسلة جديدة من إبداعات. لأنه اشترط أن يكون هناك أعضاء في هيئة التحرير، يعرفون اللغة، ويعرفون الترجمة. وقد وجد الدكتور الرميحي فيه القدرة على إشراف سلسلة الإبداعات العالمية، وصدر العدد الأول في نوفمبر ١٩٦٩م، وتم اختيار هيئة التحرير، كلهم من أصحاب اللغة: الدكتور أسامة الشطي، وزبيدة أشكناني التي تجيد ثلاث لغات، قراءة، وترجمة، وكتابة.

ومن أهم إنجازات الأستاذ الحزامي، أنه كوّن قاعدة من المترجمين الكويتيين، والعرب: الماساني، إيطالي، إنجليزي، فرنسي، الأردو (سليمان حنيفي)، واللغة الفارسية (زبيدة أشكناني). وأصبح لديه حوالى ١٦ مترجماً، من مختلف اللغات،

## أبرز نتاجات الحزامي

اشتهر الأديب الكويتي سليمان الحزامي بمسرحياته و«فن الحزامي المسرحي يتواصل بقوة مع الاتجاهات العالمية والتجريبية، ولا يتوقف عندما يطلق عليه القضايا الاجتماعية والهموم المحلية، وهذه النزعة الإنسانية الشاملة تنبع من ذاته واتجاه قراءاته.» (حسن عبدالله، ١٩٩٦م: ١٣٩)

كما «تتميز مسرحيات الحزامي، بأنها تستند إلى خلفية ثقافية واسعة. وكل مسرحية، تكلفه سنوات عديدة من البحث، والتحضير. تنتمي مسرحياته إلى مسرح العبث، واللامعقول، والبعض الآخر ينتمي إلى الشكل التاريخي، مع الإسقاط على الحاضر. قرأ الحزامي المسرح، وفي الأدب العربي، والتاريخ، والسياسة، والشعر. كتب المقالة النقدية في المسرح، والاجتماع، كما كتب القصة القصيرة، ونشر معظم إنتاجه في الصحف المحلية، والمجلات النقدية.» (محمد صالح، ١٩٩٦م: ١٨٩)

ومن أهم ميزات مسرحيات الحزامي أنه يلجأ فيها «إلى التاريخ، يعيد صياغته مسرحياً، فيطوف من الأندلس، والمعتمد بن عباد إلى عصر الطولويين، والبدخ الذي يسقط الدول وصولاً إلى الأحلام التي يحملها العظام من الرجال، فيكون المتنبي ركيزة هذا الحلم ليحط بعد ذلك عند عالم الأسطورة الشهرزادية في الليلة الثانية بعد الألف.» (الشطي، ٢٠٠٩م: ١٦)

مؤلفاته المسرحية:

١. مدينة بلاعقول: صدرت عام ١٩٧١م

عن دار العودة، بيروت.

٢. القادم: صدرت عام ١٩٧٨م عن دار ذات السلاسل.

٣. امرأة لا تريد أن تموت: صدرت عام ١٩٧٨م عن دار ذات السلاسل.

٤. يوم الطين: صدرت عام ١٩٨٢م عن دار ذات السلاسل.

٥. المسألة: صدرت عام ١٩٨٢م عن دار ذات السلاسل.

٦. بداية البداية: صدرت عام ١٩٨٩م عن دار الشراع العربي.

٧. الليلة الثانية بعد الألف: صدرت عام ١٩٩٨م عن دار ذات السلاسل.

٨. بداية النهاية: صدرت عام ٢٠٠١م عن دار الشراع العربي.

٩. بورشيا: صدرت عام ٢٠٠٦م.

وقد عرضت بعض مسرحياته على مسارح الكويت مثل مسرحية: (مدينة بلاعقول) إخراج دجيل الدخيل، والتي عرضت في مارس ١٩٩٠م، ضمن فعاليات مهرجان الدوحة في دولة قطر. وحصل كاتبها على شهادات تقديرية، إذ حصل على شهادة تقديرية من قطر، وعرضت مسرحية القادم من إخراج عثمان عبدالمعطي في الكويت عام ١٩٩٠م، قبل الغزو الآثم.

كما عرضت مسرحية امرأة لا تريد أن تموت في الكويت عام ١٩٩٤م، من إخراج منقذ السريع الذي دخل عليها دخولا ناجحاً، فوظف الإطار العام، والديكور، والأزياء، والحركة المسرحية بحيث استطاع أن يخلق نصاً موازياً للنص (الشطي، ٢٠٠٩م: ١٨)

وعرضت مسرحية عودة الجبرتي (بداية

من هيئة الدولة ١٩٨٢م. كما حصلت هذه المسرحية على جائزة وزارة الإعلام. (المصدر نفسه: ٩٥)

نشاهد في هذه المسرحية أحداثاً، تبدو للإنسان أنه عاشها حيث يأخذ الإنسان إلى عام ١٩٧٣م وللتأكيد على هذا نشير بإيجاز شديد إلى ملخص المسرحية.

#### المشهد الأول من الفصل الأول

يتجلى في المشهد الأول حضور منجزات العلم الحديث في عصر الفضاء، والصواريخ، وأبواق السيارات، وصور إطلاق صواريخ، ومركبة فضاء، وغيرها من معطيات العصر الحديث. جاء المؤرخ الجبرتي من الماضي ليكشف الحقيقة. في بداية الأمر يقوم المؤرخ بتقديم الجبرتي للحضور الموجودين في القاعة. يشير إلى لباسه المختلف تماماً عن لباس الآخرين. غير أن الجبرتي مندهش من العصر الحاضر. لم تكن أشياء هذا العصر موجودة في عصره. إنه يواجه دائماً أحاديث، وأشياء غريبة. الصبي الذي يبيع الصحف، وهو لقمة عيشه دون أن يدري الصالح من الطالح في تلك الجرائد. يأخذ الجريدة من الصبي، وبعد أن يقرأ خبر انتحار القائد العسكري في مدينة ساسا يصير متعجباً. خاصة عندما ينتبه أن نائبه في الحكم قام بقتله، وخرج على الناس قائلاً: إن حاكمكم قد انتحروا. يزداد التعجب لدى الجبرتي من العلم الحديث، ومن أمر الناس في العالم المعاصر، ففي العالم الحديث، تقرب المسافات. إنه يتأكد أنها صورة اجتماعية لم يعدها في عصره. (الحزامي، ٢٠٠٦م: ٩٣-١٠٠)

النهاية) على مسرح الشباب في الكويت، وهي من إخراج محمد الحداد عام ١٩٩٥م. وتعتبر شهادة من التاريخ لما حدث للكويت..» (المصدر نفسه: ١٧٩)

«وله بعض القصص القصيرة: الأصابع تنمو من جديد، نشرها في جريدة، الوطن المحطة، ورجل لا يريد أن يكون بطلاً، ودقائق، والرجل الذي لا يقول لا، وقد نشرت هذه القصص الأربع في مجلة (البيان) التي تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت..» (المصدر نفسه: ١٨٠)

#### مسرحية بداية النهاية

تعتبر بداية النهاية قصة طريفة، كتبها الحزامي عام ١٩٧٣م. وكان تحت تأثير مسرح اللامعقول، وكتبها عندما حصلت مناوشات حدودية من العراق على الكويت، وكان الحزامي آنذاك في بريطانيا، وكان يفكر أنه كيف يمكن لدولة عربية أن تعادي على دولة عربية أخرى؟ كما تخيل مدينتين، مدينة كبرى، ومدينة صغيرة، والمدينة الكبرى تهجم على المدينة الصغيرة. (بندي، ٢٠١٠م: ٩٥)

كان اسم المسرحية في بداية الأمر (عودة الجبرتي)، وهو الرجل الذي يأتي من الماضي، ليدافع عن الحق والحقيقة، إنه عاصر الغزو، والاحتلال الفرنسي لمصر، وشاهد الأحداث. كتب الحزامي هذه المسرحية وأودعها السدج، وفي عام ١٩٩٠م عندما حدث الغزو، واحتل العراق الكويت لمدة سبعة أشهر، قرر أن ينشر المسرحية، فغيّر العنوان من (عودة الجبرتي) إلى (بداية النهاية)، وحصل على هذه المسرحية، على جائزة التشجيع



رجعة، يا أبناء ساسا إن بلادكم ستنمو وتكبر. يعلم الجبرتي أن كل ما قاله الحاكم هراء، ولهذا يرثى للمعاصرين ولكن المؤرخ يقول: إنه نموذج للحاكم المستبد. (المصدر نفسه: ١٠٥-١٠٧)

#### المشهد الثالث من الفصل الأول

تجري الحوادث في هذا المشهد في مقهى شعبي في ساسا، حيث يزور الجبرتي عدداً من رواد المقهى. وهنا يتعرف على الضابط الذي ترك العمل في الجيش ويكتم سببه، حتى أمام زوجته، بسبب خوفه من عيون الحاكم. يذكر الضابط للجبرتي أنهم تحولوا إلى شعوب صامتة وحتى عند ممارسة الجنس في السرير لأنهم لا يثقون بزيجاتهم خوفاً من المخابرات. وبعد فترة يزور المتسول الجبرتي، وفي المشهد الأخير نفهم أنه كان أحد عيون الحاكم بين الناس؛ ويقول للجبرتي: إنكم دولة غنية. وهنا يشير المتسول إلى ثناء تاتا - وهي دولة محاذية قريبة لساسا - وثرواتها الهائلة بالرغم من صغرها. ثم يستفسر الجبرتي صحة هذا الموضوع من الضابط غير أنه يصرفه عن السؤال، ولكن الجبرتي يلج على الضابط وأخيراً يصرح الضابط على ما قاله المتسول. ويسأل المتسول سبب حضور الجبرتي، كما جاء في الحوار التالي:

المتسول: لماذا تترتدي هذه الملابس (مستدركا)، عرفت من البعض أنك لست من سكان تاتا الأصليين؟

الجبرتي: أنا رجل قادم من التاريخ. المتسول: سمعت ذلك ولكن لم أصدق.

ويواجه الجبرتي فرجاً، رئيس تحرير واحدة من أشهر الصحف في العالم، وهو يعتقد أن قيام صديق حاكم ساسا عليه، وقتله يكون حدثاً عادياً. كما يأتي: الجبرتي: وما قصة ساسا هذه؟

فرج: إنه حدث عادي. رجل قام بانقلاب على زميله، وشريكه في الحكم لخلاف في طريقة الحكم.

الجبرتي: هكذا؟

فرج: نعم هكذا.

الجبرتي: والضحايا الذين سقطوا؟

فرج: إنها طريقة التغيير. فأنت عندما تريد أن تغير شيئاً أن تضحي بشيء آخر وهكذا.

ويقول إنه يعرف حاكم ساسا الجديد، إنه قوي الشخصية وهو أول صحافي يقابل هذا الحاكم الفذ. يقول الجبرتي بعد ذهاب فرج إن هذا الشخص قليل الفهم. ثم يطلب من المؤرخ أن يريه ما يحدث في ساسا. (المصدر نفسه: ٩٣-١٠٤)

#### المشهد الثاني من الفصل الأول

وفي المشهد الثاني أيضاً يشير إلى الأجهزة التي توجد في العصر الحاضر مثل: التلفزيون، والفيديو، والفاكس. وتجدر الإشارة إلى أن حوادث هذه المسرحية تجري في نهاية القرن العشرين، أي قد مضى منذ وفات الجبرتي حتى هذا الزمان أكثر من مائة وسبعين عاماً أو أقل. يري الجبرتي أن كل شيء يتم ببساطة في عالم اليوم. ويستمتع إلى إلقاء خطابة الحاكم المستقبل لساسا، وهو يقول للشعب: أيها الشعب العظيم، لقد جاءكم النصر وذهب الفساد إلى غير

الجبرتي: أنا عبدالرحمن الجبرتي، جئت من التاريخ لأشهد على عصركم.

المتسول: تأتي من الماضي لتشهد على الحاضر.

الجبرتي: نعم، وسأعني ما شاهدت.

الضابط: (لنفسه) لم ترشيئاً بعد! (المصدر نفسه: ١٠٩-١١٢)

ويقول الضابط للجبرتي إن ذاك المتسول كان من المخابرات، ثم يريد منه أن يتخيل الحقيقة التي تجري في عالمهم. (وبعد أن ينظر الجبرتي بخياله، يضاء المنتصف الثاني من المسرح) وتظهر امرأة جميلة، شبه عارية في يد غضبان. وهي بمثابة بوابة للوصول غضبان إلى ما يريد. لكن المرأة تقول إنها تريد التوبة والزواج معه، وتشير إلى أنها باعت ماء وجهها

له ولغيره. وعدها غضبان أنه سيتزوجها بعد إنجاز المهمة. والمهمة ليست إلا إقامة علاقة مع أدهم وزير الدفاع السابق في ساسا. وفي النهاية تستسلم المرأة لما أراد غضبان، وقابلت مع الوزير أدهم، وهكذا يشير الضابط إلى كيفية تركه العمل بعد دسائس عيون الحاكم، لأن هذا الوزير ليس إلا الضابط الذي باح أخيراً بأسراره لدى الجبرتي، إذ قال: بعد انقلابات كثيرة جاء الحاكم الجديد، وشنق من شنق، وكنت ممن نالهم العفو بشرط ألا أتحدث وإلا فالموت بالمرصاد. (المصدر نفسه: ١١٨)

في هذا المشهد يقابل الجبرتي الحاكم، وهو يؤكد على أنهم يعيشون عصر الحضارة. وكل شيء ميسر، الحياة رغدة والناس يعيشون في أمان. ويؤكد الجبرتي على أنه يريد أن يسمع هذه الأحوال من

الناس، لكن الحاكم خالف، قائلاً: أنا لسان الناس، أنا الشعب. ومن هناك بدأ الجدل بينهم. صدر الحاكم أمراً بأن يغادر الجبرتي ساسا فوراً، وحينما أراد أن يخرج مع المؤرخ من ساسا، فجأة جاء المتسول (جاسوس الحاكم) وألقي القبض على بعض الرجال الموجودين المختبئين في المقهى، والجاسوس يهدد المؤرخ والجبرتي أنهما إذا لم يغدرا ساسا، سيكون مصيرهما كالأخرين. (المصدر نفسه: ١١٣-١٢٣)

#### مشهد التعذيب

في مشهد التعذيب تفتح الستارة على أدهم مصلوباً، والرجل مقيد إلى عمود من الحديد، والمرأة مقيدة. وغضبان يقول لأدهم إنه نصحه، لكن أدهم لم يسمع النصيحة، وفي جوابه يقول أدهم: كنت تنصحيني حتى أبيع عرضي ولكنني رفضت طبعاً. وفي النهاية أطلق المتسول النار على الرجل والمرأة، وبينهما أدهم في حالة ذهول. (المصدر نفسه: ١٢٥)

#### المشهد الأول من الفصل الثاني

يحدث هذا المشهد في غرفة نوم في تاتا، الغرفة التي كانت فيه الجبرتي، حيث يدخل حاكم ساسا الغرفة فجأة. ويجري الحوار بينه وبين الجبرتي عن الحوادث التي جرت في ساسا وتاتا. وأشار الحاكم بأنه يكون نابليون عصره، وصانع التاريخ، فما يريده أخذه ولن يلتفت إلى حوار، وأراد من فرج أن يكتب للناس بأن تاتا عادت لساسا. ثم يسأل الجبرتي الحاكم عن كيفية إلحاق تاتا إلى ساسا. والحاكم يرد أنها تم إلحاقها بالوحدة. والجبرتي يجيب أن الوحدة لا تكون في

بينهما حوار، حيث يقول غضبان لسلوى: سأخذ من هنا بعض الأشياء النادرة لبيت الزوجية، ولكن هناك طلب بسيط. وأراد منها أن يأخذها لحاكم تاتا الجديد. وغضبت سلوى من طلبه. وقالت إنها لن تذهب، لكن الضابط أشار إلى الجنود، وأخذوها بالعنف. وفي نهاية المشهد تطلق النار على الصبي، ويخرج الجبرتي من مكانه ليحتوي الصبي الذي ينزف. والجبرتي يقول للمؤرخ: حتى الطفولة، لم تسلم منهم، لم يبقوا شيئاً للمستقبل، إنهم يقتلون المستقبل بقتل الأطفال. (المصدر نفسه: ١٣٩-١٤٢)

#### المشهد الثالث من الفصل الثاني

وبعد جرح الصبي، أخذه الجبرتي إلى بيته لتجري عليه محاولات إنقاذه، ويقول الجبرتي: إن المواقف التي شاهدها في تاتا، وساسا لم تمر في حياتي، ولم أقرأ عنها، أي من الحكام الذين يعيشون لنفسهم فقط.

فجأة يدخل الضابط رعد، بأمر من الحاكم ليأخذ الصبي، باعتباره عنصراً من عناصر المقاومة، إلا أن الجبرتي لا يسمح له بأخذه، وحينئذ يقتل الضابط الصبي برصاصة، حتى يأتي الجبرتي معهم، ولكنه يرفض، إلى أن يأتي الحاكم. ويجري حوار بين الجبرتي والحاكم، حيث يقول الجبرتي للحاكم: سوف تموت أيها الحاكم، أنت ميت منذ سنوات، وتأكد موتك يوم غزوت تاتا. أنت جثة بلاكفن، أنت جثة يأكلها العفن. إن جرائمك أيها الحاكم تصرخ في وجه التاريخ. وعندئذ يسحب الحاكم مسدسه، يوجهه نحو الجبرتي. ولكنه يعجز عن قتل الجبرتي

منتصف الليل، بل هي تكون في وضوح النهار. ويسأل الحاكم من الجبرتي سبب حضوره إلى عصره، ويقول الجبرتي: إنني أجيء لأشهد على عصركم، وعلى ما يحدث فيه. قال للجبرتي إن جيش حاكم ساسا يسيطر على تاتا. والحاكم يطلق النار على المتسول. والجبرتي يقول للحاكم: إن الموت رخيص عندك. والحاكم يذكر أن العصيان من أوامره في ساسا، وتاتا يعني الموت. وفي نهاية هذا المشهد يجري حوار بين المؤرخ والجبرتي، وهما يذكران أن الناس لا تصدق أن يتم ابتلاع الدول هكذا. (المصدر نفسه: ١٢٩-١٣٦)

#### المشهد الثاني من الفصل الثاني

يكون هذا المشهد في المكان نفسه في المشهد الأول من الفصل الأول، ويرى الجبرتي الصبي بائع الصحف، والحزن يلفه، كما كان يقول: ذهب الفرح من يوم دخل الغزاة أرضنا. اقتلوا أبي، وسرقوا البيت، وبينما تسمع طلقات النار، يقول الجبرتي للصبي: تذكر يا ولدي أن الظلم لا يدوم. سوف ترى إن حاكم ساسا يصعد للموت. تذكر يا ولدي أنك تستطيع أن تسرق شجرة، ولكنك لن تستطيع أن تسرق أرض البستان. (المصدر نفسه: ١٣٨)

وبعد خروج الصبي يقول المؤرخ للجبرتي: إنه يرى قلمه في يده، ولكنه مكسور في يده. ولا يعرف الكتابة لهول ما حدث. فيؤاسيه الجبرتي بهذا القول: إن ما يحدث في بلدكم شيء بشع، ولكن لا تنس أن العالم يقف معكم. ثم يسير غضبان نحو سلوى، ولما وصلا إلى تاتا، يجري



السجع. ولغته فصيحة نقية، بخلاف اللغة العامية التي كانت سائدة في بعض المسرحيات. أي كل الأشخاص في المسرحية يستخدمون الفصحى في حديثهم، والعربية الفصحى لغة لها غناها، وثروتها اللفظية المتعددة، والمتنوعة.

#### مسرحية بداية النهاية؛ دراسة، وتحليل

عرفنا الجبرتي في هذه المسرحية كرجل جاء من تاريخ الماضي، إنه عنصر حيادي لايقول إلا الحق، والحزامي «يستحضر المؤرخ الجبرتي، ويطوف به داخل مدينة يتحكم في مصائرهما حاكم مستبد بشعبه، يثور الشعب، ويقف الجبرتي شاهداً على أن بداية النهاية لهذا الحاكم قد بدأت بالفعل». (حجاوي، ٢٠٠٣م: ٤٨٧) وإذا كانت المسرحية شهادة تاريخية لما حدث للكويت، فإن البلدين اللذين ذكر اسمهما في النص ساساً وتأتا، رمزاً للعراق والكويت، وهناك شواهد كثيرة في النص تتم عن هذا الأمر.

يتطرق المؤرخ إلى بعض منجزات العلم الحديث في هذا العصر، فهناك التلفزيون، والفيديو، والفاكس، وأبواق السيارات، والصواريخ، والمركبات الفضائية؛ وهذه الإشارة جاء بها الكاتب ليؤكد على أصالة عنصر التاريخ في الجبرتي.

وإلى جانب مظاهر العصر الحديث يتناول الحزامي بعض القضايا الاجتماعية والسياسية، إذ يشير الجبرتي إلى غربة الأمور في مدينة ساسا، فإنه عاش في هذه المدينة في العصور الماضية ولم يشاهد هذه المساوئ الاجتماعية؛ يرى أن الأطفال لا يمكنهم أن يعيشوا حياة سعيدة في هذه المدينة، لأن الفقر جعلهم

إلى أن يقتحم عدد من رجال المقاومة البيت، مطلقين النار على الحاكم، وتصيب إحدى الرصاصات الحاكم، فيفر ومن معه مصاباً بجرحه. ومن هنا تبدأ البداية للشعب، والنهاية على الحاكم المغرور. (المصدر نفسه: ١٤٨)

#### أسلوب الحزامي ولغته في المسرحية

يستفيد الحزامي من الملاحظات بين القوسين، لتعليمات أو إرشادات مسرحيته التي تساعد الممثلين في تصرفاتهم وسلوكهم بالإضافة إلى أنها يساعد في توضيح نفسية القائل. فالكتاب عادة يضعون في حساباتهم أنهم يكتبون المسرحية لتمثيل، وتعرض، وليس لمجرد القراءة؛ واهتمامهم في كتابتها بالتعليمات الموجهة للمخرجين، والممثلين دليل واضح على هذا. (الجيوري، ١٩٨٧م: ١٥٠) ولما أرادوا لها أن تقرأ فقط لما اهتموا بهذا كله؛ والمسرحية «لا يتم وضعها الفني الحقيقي إلا حين تمثل على خشبة المسرح». (إسماعيل، ١٩٧٨م: ١٧٧)

كما مزج الحزامي في مسرحيته بين الخيال، والواقعية دون تعقيد وغموض، أو المبالغة في الإغسراق. فأتخذت مسرحيات الحزامي، الشكل السياسي الواقعي جداً، الذي يمس حياة الشعب اليومية. تتصف مسرحية بداية النهاية بالجد والوقار، فلم يخرج فيها كاتبها عن الجادة التي التزمها الكتاب المسرحيون، والتزم في كتابتها أسلوباً دقيقاً.

فأسلوب الكاتب بسيط، يخلو من الصور البيانية المتكلفة، ويخلو من الصناعات اللفظية، التي تتمثل في التوازن أو

أن يبيعوا الصحف دون أن يعرفوا شيئاً عن مضامينها يرى استبداد الحكام، وأنايتهم للوصول إلى الحكم، فالقتل حدث عادي رخيص لدى حاكم مدينة ساسا، وهذا الأمر تسرب حتى إلى وسائل الإعلام، فالصحافيون يبررون تصرفات الحاكم الشنيعة لأنهم مقربون من المستبد.

الاستبداد جعل الناس خائفين في المجتمع، وفي المقاهي، وفي ديارهم، وحتى في السرر، لأنهم لا يثقون بزيجاتهم خوفاً من المخابرات. فالحاكم المستبد بعث عيونا بين الناس وهؤلاء المرتزقة لا يؤمنون بشيء ولا يراعون أبجدية المبادئ الأخلاقية. يخدع المرتزقة، النساء الساذجات، وهن ينخدعن أمام الوعود الكاذبة. يصور الحزامي مجتمع العراق آنذاك بشكل وصل الاستبداد إلى ذروته بحيث يعتقد الحاكم أنه لسان الشعب. جعل الكاتب مشهداً خاصاً للتعذيب وهذه تقنية فنية في المسرحية لجأ الحزامي إليها ليدل على مدى قسوة الدكتاتور العراقي لشعبه وللآخرين وما ارتكبه في سجونه المخيفة من جرائم وممارسات لا إنسانية.

لا يخفى أن القارئ الفطن عندما يتابع أحداث هذه المسرحية يستوعب أنها إشارة واضحة إلى العراق في عهد الدكتاتور، كما يدرك نبوءات الحزامي في هذه المسرحية. أدرك الكاتب أن الظلم لا يدوم، وأن الاستبداد زائل لا محالة.

ترمز مدينة تاتا إلى الكويت، كما أشرنا سابقاً، والكاتب أدرك مطامع العراق منذ أمد بعيد عندما حصل مناوشات

حدودية من العراق على الكويت عام ١٩٧٣م إذ تخيل مدينتين: مدينة كبرى ومدينة صغرى، والمدينة الكبرى تهجم على المدينة الصغرى، والمسرحية تمت كتابتها آنذاك إلا أنها أبصرت النور عام ١٩٩٠ عندما تحققت نبوءات كاتبها متجلية في الغزو الآثم للكويت. ويمكننا أن نعرف مدى طمع الدكتاتور في الكويت من خلال ما قاله المتسول باعتباره أحد عيون الحاكم، فإنه يشير إلى غناء تاتا وثرواتها الهائلة بالرغم من صغرها، ويثبت هذا القول كون المتسول جاسوساً مقرباً من الدكتاتور إذ يعرف مطامعه العدوانية.

بدا للدكتاتور أنه نابليون عصره، وصانع التاريخ كما يدعى أنه استطاع إلحاق الكويت إلى العراق بالوحدة، ولكن الجبرتي يسكته بإجابته أن الوحدة لا تكون في منتصف الليل بل هي تكون في وضوح النهار. وهذه إشارة إلى غزو الدكتاتور لدولة الكويت قبيل الفجر؛ كما أنها تدل على أن الحزامي أعاد النظر في مسرحية عودة الجبرتي، وأشار بشكل مباشر إلى هذا الغزو العدواني بالإشارة إلى عنصر الزمن بصورة محددة.

وهكذا نرى أن الفكرة الأساسية التي بنيت عليها المسرحية هي الدعوة إلى التحرر وانهدام الظلم، وتتجه حركة المسرحية نحو فشل القوة، والظلم، والتعدي في تحقيق الأهداف الإنسانية. كما قال الجبرتي المؤرخ: المواقف التي شاهدها في تاتا وساسا لم تمر في حياتي، ولم أقرأ عنها. أي نوع من الحكام هذا الرجل؟ أمجنون هو؟ طاغية؟ يبدو لي يا

صاحبي أنه لا يقيم وزناً لأي شيء! إنه يعيش لنفسه فقط! (الحزامي، ٢٠٠٦م: ١٤٣)

إن بداية النهاية يتناول الحزامي فيها موضوعات سياسية، واجتماعية، وإنسانية مختلفة يقتبسها من التاريخ، ليعبر من طريقها عما في نفسه من الأفكار، والحوادث من الحياة الحاضرة. وهذا الاتجاه الواقعي الذي لمسناه في مسرحية بداية النهاية إلي واقعية أكثر عمقا بعد الغزو الآثم للكويت.

وفي هذه المسرحية يلجأ الحزامي إلى تاريخ المدينة التي يتحكم في مصائرهما حاكم مستبد بشعبه، فيستحضر الكاتب الجبرتي، وهو يطوف به داخل مدينة، ويصور كل القضايا الموجودة في المجتمع. يصمت الشعب في بداية الأمر إلي جانب ظلم الحاكم، والفقر، والفساد لكن بعد إرشادات الجبرتي، والحوادث التي تجري أثناء المشاهد يؤثر الشعب، ويقف الجبرتي صامداً حتى يرى نهاية الظلم، وبداية الشعب.

وحاول الحزامي فيها أن يقدم الدراما الواقعية الاجتماعية من خلال التركيز علي الجانب الانتقادي، فقدم فيها لوحات متعاقبة من حياة شخصيات عديدة (الصبي، سلوي، فرج، المتسول) وأراد من خلال علاقة هذه الشخصيات ببعضها أن يكشف عن الواقع الاجتماعي.

فهناك معنيان أساسيان دارت المسرحية حولهما: الحرية، والإنسانية. لقد حملت المسرحية الكثير من المضامين الجديدة التي ركزت علي بؤر حارة في موضوعات حياتية (بيع الصحف عن طريق الصبي،

العلاقة بين غضبان وسلوي، اعتماد فرج علي الحاكم للوصول إلي مقاصده، و...).

لا توجد فواصل بين الأزمنة والأمكنة، فالماضي، والحاضر، والمستقبل تجتمع كلها في وقت واحد، لكن الشخص الوحيد الذي احتل مكانين في المسرح هو الجبرتي الشخص الذي جاء من الماضي ليعيش في الزمن الحاضر.

#### الهدف من المسرحية

إن الحزامي يريد بكتابة هذه المسرحية أن يصحح الصورة المرتسمة في أذهان الشعب. فهذه هي مهمة الكاتب لكتابة هذه المسرحية، وأراد أن يتخذ من الصراع بين الجبرتي، والحاكم عينة علي اعتراض الناس علي التعسف، والظلم. تعد المسرحية صوت الحزامي الذي رفعه معترضاً بالاستبدادية، والفساد، وتضعيف القيم.

وقد سعي الحزامي إلي امتناع بعض شخصيات المجتمع المعاصر بلقاء الجبرتي في مدينة ساسا مع الحاكم والأوضاع الاجتماعية. كما قصد المؤلف بهذه المسرحية، تصوير الفساد الذي عم ساسا في مطلع هذا القرن، وكان للحكام الظالمين من أثر في خلق هذا الفساد، ونشره بين الطبقات عامة.

أراد الحزامي من خلال رسم شخصيات هذه المسرحية أن يقول لجميع الناس أن الاعتماد على القوة وحدها ليس كافياً، فالحرية هي الأساس لكل حياة جميلة، ومقبولة. فقد أراد من خلالها أن يقارن ويناقش بين ساسا في اليوم الحاضر، والقديم أي زمن الجبرتي، لأن بعض



عن الحرب العراقي مع الكويت وتأثيره في المجتمع الكويتي.

#### النتيجة

مسرحية بداية النهاية التي هي النص الفائز بجائزة الدولة التشجيعية عام ٢٠٠١م، كتبها الأديب الحزامي عام ١٩٧٣م وبعد الغزو العراقي الأثم قام بنشرها بعد أن قام بإعادة النظر فيها. وهي انعكاس طبيعي للموضوعات السياسية، أو الاجتماعية، ويتجه الأديب فيها إلى الوعي الاجتماعي الجديد، والصراع بين الطبقات، أو الصراع بين الناس، والحاكم الظالم. تعد المسرحية صوت الحزامي الذي رفعه معترضا بالاستبدادية و الفساد و تضعيف القيم.

نرى الحزامي قادراً على خلق الشخصية الإنسانية في رواياته، وعلى إعطائها الجانب الحي، وعلى توفير الصراع بين الشخصيات، وتحقيق عنصر الإثارة الذي يجعلها مسرحية ناجحة وأن يعتمد في كل ذلك على أسلوبه الجديد. والشخصيات التي يقدمها لا تختلف في شيء عن الشخصيات التي نقابلها في الحياة اليومية. والمواقف التي يضع فيها هذه الشخصيات، عادية أيضاً، ليس فيها ما هو خارج عن المألوف، والحوار أيضاً عادي ليس به ما يميزه عن الحوار اليومي وفي كل مسرحية من مسرحيات الحزامي، نجد - غالباً - موضوعاً للمناقشة حول فساد الحكم، والسياسة، ونكبة الشعب، والصراع بين القدرة وهذه المسرحية نوع من المسرحيات التي تهدف إلى إثارة الانفعالات الشديدة بين الفصلين تنتهي إلى نهاية سعيدة أي انهزام الظلم، وظفر الحقيقة.

التغييرات الاجتماعية تأثرت علي القيم الأخلاقية. كما يسعى أن يصور مشكلات ذات أهمية، كأجور العمال، وحقوق المرأة، والقتل والعنف في العراق أيام الاستبداد.

وغاية القول إن الحزامي استطاع أن يصور إمكانات الفعل المسرحي في تثقيف الناس، وفي التأثير في أحوالهم، وأفكارهم، واتجاهاتهم. وقد نجح الحزامي في تصوير الجبرتي، والحاكم من أجل تحقيق هدفه الذي يسعى إليه، ووفق في تصوير قدرته علي معرفة الواقع الاجتماعي، والسياسي، والانطلاق منه إلى التناول بالمستقبل.

#### مدي نجاح الكاتب

قدم الحزامي في هذه المسرحية طريقته في رسم الشخصيات، وعرض القصة فنجح الحزامي في بث أفكاره. فمسرحيته هي الأداة أو الوسيلة التي يضمها الحزامي مجموعة أفكاره، ونظرياته سواء السياسية منها أو الاجتماعية. إنها الوعي الذي يتضمن الأماني، والأحلام، والرغبات التي يقوم بتجسيدها.

هكذا نرى الحزامي قادراً علي خلق الشخصية الإنسانية في رواياته، وعلى إعطائها الجانب الحي، وعلى توفير الصراع بين الشخصيات، وتحقيق عنصر الإثارة الذي يجعلها مسرحية ناجحة، وأن يعتمد في كل ذلك علي أسلوبه الجديد. وما فلسفته، وما حوارهِ إلا وسائل بركة، للتعبير عن شوقه لخدمة البشرية، وإنقاذ الناس من ظلم الحكام. قد استطاع الكاتب فيها أن يعرض أهدافه بصورة من الصور

#### المصادر والمراجع

- الأعمال الكاملة (ثلاثة أجزاء). الطبعة الثانية. دولة الكويت: مكتبة الكويت الوطنية.
- حسن عبدالله، محمد. ١٩٩٦م. المسرح الخليجي تأثره بالمسرح العربي والعالمي. الكويت: رابطة الأدباء في الكويت.
- الشطي، سليمان. ٢٠٠٩م. المسرح في الكويت. الطبعة الأولى. الشارقة: الهيئة العربية للمسرح.
- محمد صالح، ليلي. ١٩٩٦م. أدباء وأدبيات الكويت. الكويت: رابطة الأدباء في الكويت.
- إسماعيل، عز الدين. ١٩٧٨م. الأدب وفنونه. القاهرة: دار الفكر العربي.
- بندبي، زهرة. ٢٠١٠م. رسالة جامعية عن نتاجات الحزامي لم تبصر النور. لانا.
- الجبوري، يحيى. ١٩٨٧م. المدخل لدراسة الفنون الأدبية واللغوية. قطر: دار الثقافة للنشر والتوزيع.
- حجاوي، غادة وإلياس البراج. ٢٠٠٣م. الأدب في الكويت خلال نصف قرن. مطابع الملك: الكويت.
- الحزامي، سليمان. ٢٠٠٦م. مجموعة



## هايدي والملائكة

بقلم: بشري خلفان \*

اختارت المقعد الأخير جنب النافذة لتجلس عليه في الحافلة الحمراء ذات الطابقين. كانت الحافلة - العالقة في الزحام الصباحي للمدينة المستيقظة من ليل الصيف القصير - تقف عند الإشارات الضوئية المحاذية لمحال Jab على يمين الحافلة، ومحال Natural Beauty على يسارها.

في آخر الأسبوع الماضي دخلت المحل الأخير وابتاعت صابونة مصنوعة من خلاصة جوزة الجوجوبا الأفريقية؛ كانت الصابونة صغيرة بحجم راحة اليد، ومنقوشاً عليها رسم الجوزة العريضة وحبوبها الداكنة. رائحتها الحلوة كانت قوية لدرجة أنها كانت كفيلاً بتعطير غرفتها الصغيرة من مكانها المحشور تحت ملابسها الداخلية في درج الخزانة. ابتسمت عندما تذكرت رائحة شفتها وثيابها الداخلية. ابتسمت عندما تذكرت حوض الغسيل النظيف، وفرشة أسنانها الزرقاء، وفوطتها البرتقالية ذات الأطراف الدانتيلية.

تحركت الحافلة وجسدها ارتد قليلاً إلى الخلف والتصق ظهرها بظهر الكرسي ثانية؛ عندها سقط نظرها على حذائها الذي اشترته من سوق الأشياء المستعملة الذي أقامته الكنيسة يوم الأحد الفائت. كان لون حذائها - ذي الرقبة العالية والمقدمة المدببة كوجه تمساح صغير - بنيًا فاتحاً وجلده الناعم يعكس الضوء كمرآة. ابتسمت. كانت ترى في المرآة اللون الصحراوي الذي كان لطفولتها. كانت ترى أيضاً وجه أمها. تلمست بأطراف أصابعها ركني شفتها السمرأوين الغليظتين كشتفي أمها. حولت نظرها عن حذائها وتابعت تشابه البنائات اللندنية ذات التفاصيل الفيكتورية الدقيقة التي تمر بها.

عندما توقفت الحافلة ثانية كانت تقف عند الإشارات الضوئية أمام London



Theater وعلى لوحة إعلاناته عُلِقَ مُلصَقٌ ضَخْمٌ رُسِمَتْ عليه وجوهٌ بأَسْئَةٍ كَتَبَ أسفلها Les Miserable. كانت الوجوه المرسومة مُبالِغًا في تجميلها.

تذكَّرت وجوه النَّاسِ في قريتها، الوجوه النَّاحِلَةُ الطَّوِيلَةُ ذاتِ الجِلْدِ المشدودِ على عظامِ الوجَنَاتِ النَّافِرةِ، والعيونُ اللُّوزِيَّةُ الممتلئةُ بالانتظارِ، انتظارِ قواطلِ الإغاثَةِ، انتظارِ المطرِ، انتظارِ الرِّجالِ ذوي البنادقِ والسَّكاكينِ الكبيرةِ، انتظارِ الآباءِ الذين ينسونِ الدَّرَبَ إلى القريةِ حالَ أَنْ يُغَادِرُوها، انتظارِ الموتى الذين بدورهم ينتظرونِ الأحياءَ حتَّى يُسَبِّلُوا جفونَهُمْ.

نظرتُ من خلالِ النَّافِذَةِ التي على يسارها فلمَخَتِ السَّلَالِمُ العريضةُ لـ Art Mu-seum. كانت السَّلَالِمُ خاليةً إلا من بعضِ العُمَمالِ. في طرفِ المشهدِ ظهرتِ النَّافُورَةُ الضَّخْمَةُ والرَّجُلُ الذي يمتطي جوادًا من غرانيث. رَأَتْ الحَمَامَاتِ الرَّمَادِيَّةُ التي تلتقطُ الحبوبَ من الأرضِ، أو تَتَقَرَّرُ فُتَاتِ الخبزِ من أَكْفِ العجائزِ المرتعشةِ الذين يُفَضِّلُونَ التَّنَزُّهَ في ساحةِ Trafalgar في هذا الوقتِ مِنَ النَّهَارِ قَبْلَ أَنْ يزدحمَ الميدانُ بالعابرين.

ابتسمتُ للعجائزِ الذين يُطعمونِ الحَمَامَاتِ. كانتْ لِحْدَتُها ابتسامةٌ قديمةٌ خاليةٌ إلا من سِنٍّ واحدةٍ تظهرُ بعفويةٍ في ما تبقى مِنَ الفكِّ العلويِّ. تذكَّرتُ يدي جدَّتِها تُطَوِّفانِ رقبَتَها بِخَيْطٍ أَسْوَدَ تتدلَّى منه سِنٌّ حيوانِ خرافيّ كان يزورها في حكاياتِ الجدَّةِ التي تهمسُ بها وهُنَّ مُمدَّداتٌ تحتِ النُّجُومِ البعيدةِ. كان الحيوانُ الخرافيّ طيِّبًا، وكان مُكَلِّفًا بحمايتها مِنَ الضِّبَاعِ، وَمِنِ النَّارِ التي تُشعلُها الغُرباءُ في قريتها، وَمِنِ قُطَاعِ الطُّرُقِ والقُتلةِ المَاجُورِينَ والنَّاسِ الطَّيِّبِينَ الذين أصبحوا يحملونِ السَّكاكينَ ويدهبون الصِّغارَ والنِّساءَ.

عندما تحرَّكتِ الحافلةُ مرَّةً أُخرى لم تهتمَّ بِمِرَاقِبَةِ تَغْيِيرِ المشهدِ اللندنيِّ ولا ابتَهَجَتْ- كعادتها- بِرُؤْيَا تَمَائِيلِ الملائكةِ الصِّغارِ المِطْلَةِ من براويزِ الشرفاتِ الفخمةِ، ولم تُراقِبِ الذين في مثلِ سَنِّها وهم يمشونَ متشابكيِ الأيديِ أو يتعانقونَ عندَ المداخلِ العُلُويَّةِ لقطارِ الأنفاقِ، فقط نظرتُ في زجاجِ النَّافِذَةِ فَرَأْتُ وَجْهَها متقلِّصًا مثلَ تِينَةٍ مُجفِّفةٍ.

توقَّفتِ الحافلةُ أخيرًا عندَ محطَّتها. خرجتُ واثنانِ آخِرَانِ. قفزتُ إلى الرِّصيفِ وبجذائِها الجديدِ شَقَّتْ طَريقَها صَوْبَ الزقاقِ الضَّيِّقِ الذي يُفضي في آخِرِهِ إلى مُنْعَطَفٍ صَغِيرٍ تقعُ الورشةُ على الجانبِ الأيمنِ منه. ضَغَطْتُ على زُرِّ الجرسِ فتك البابُ ثُمَّ انفتحَ.

عندَ البابِ استقبلتها مسر Midway بعينين مبتسمتين؛ سلَّمَتْها أدواتِها والرُّسوماتِ التي كان عليها أَنْ تَنجِزَها خلالَ اليومِ.

في البداية علّمتها المسز رسم القلوب، القلوب الحمراء الصغيرة، القلوب البيضاء الكبيرة، ثم تعلّمت رسم الزهور، رسمت زهوراً صغيرة، زهوراً كبيرة، زهوراً تنمو باتجاه عامودي، وزهوراً تستلقي على الحافات، ثم تعلّمت رسم الصليبان، صليبان بسيطة، ثم صليبان تنمو على ذراعيها الأزهار البيضاء الصغيرة، والشهر الماضي تمكّنت من رسم صليب ذهبي فخم عليه رسم للمخلص مصلوباً ورأسه المتوجّ بالشوك مصوب إلى الأعلى. كانت قد نسخت الرسم عن مذبح الكنيسة التي ترتادها.

كانت تحب مسز Midway لأنها امرأة طيبة، ولأنها تعطيها خمسين باوندا في الأسبوع، ولأنها أيضاً علّمتها الرسم على الشموع، ثم علّمتها كيف تصنع قوالب الشمع وكيف تُشكلها بالنحت في صور متنوعة، أو ترسم عليها صليباً وملائكة صغاراً وأزهاراً حلوة.

أسمتها الأخت الراهبة هايدي؛ لم ترغب في تغيير اسمها في البداية، لكنها أُعجبت بنعمة اسمها الجديد: هايدي؛ كان ناعماً ورفيقاً كخدود الملائكة. كان اسمها الذي منحتها إياه أمها جميلاً أيضاً: هادينجو؛ الذي أخبرتها جدتها أنه يعني أرض السكينة باللغة القديمة لأسلافها، لكن الأخت قالت إنها وجدت صعوبة في نطقه، فعمدتها باسمها الجديد.

نزّلت هايدي الدرجات الخمس التي تقودها إلى المشغل بهدوء؛ كانت الشموع الجاهزة في انتظارها على الرفوف، شموع بيضاء تميل إلى الصفرة أحياناً، بعضها أسطوانتي، وبعضها على شكل كرات بحجم قبضة اليد، وأخرى على شكل صليبان، وخراف، وأطفال مكتزين، ونجمات خماسية وسداسية. كما كان هناك الكثير.. الكثير من الملائكة.

كانت تحب الملائكة بشكل خاص؛ أحبّتها منذ أن رأتها مرسومة على غلاف الإنجيل الذي كانت Sister Mary الممرضة في مستوصف اللاجئين تقرأ فيه أول الصباح؛ كان صوتها حلواً وهي تتلوه، وكان يزداد حلاوة عندما تتشد في أيام الأحاد أمام محراب الكنيسة الصغيرة المبنية من الخشب في الطرف الجنوبي للمخيم.

في أثناء علاجها في المستوصف علّمتها الأخت الممرضة قراءة الحروف اللاتينية؛ كانت ذكية ومثابرة فعلمتها قراءة الإنجيل، وكان صوتها حلواً، قوياً وناعماً، فعلمتها الأخت الإنشاد.

عندما شفيّت من سوء التغذية والحمى الصفراء أرادت العودة إلى خيمتها لكن الأخت أخبرتها بأن الرب اختار جدتها وأمها كي تنضمّا إليه في السماوات، وأنها وحدها في رعاية الرب الآن، وعرضت عليها أن تساعد في خدمة المرضى والإنشاد في الكنيسة الصغيرة المحقة حديثاً بالمخيم.

حزنت لرحيل أمها وجدتها، وبكت طوال الليل في فراشها، لكنها فكرت في عرض الأخت، ووافقت على العمل معها.

تناولت أحد الملائكة؛ كان ملاكاً صغيراً، ممتلئاً، وسعيداً، وكان يحمل بين يديه قيثارة. قربت الشمعة إلى أنفها وشممتها: كانت بلا رائحة. ابتسمت؛ كانت رائحة صابون الجوجوبا تفوح من ثيابها الداخلية وتنتشر في خياشيمها. فجأة التمعت عيناها؛ رائحة الجوجوبا، رائحة الكوخ المحترق، رائحة جلد أمها بعد الاستحمام في مياه النبع شرق القرية.

ببطء أخذت الريشة الدقيقة وغمستها في اللون الذهبي؛ لوئت به شعر الملاك المتموج، ثم تركته ليجف، ثم أخذت ملاكاً آخر، أبيض، حلواً، وسعيداً، ويحمل بين يديه قلباً صغيراً؛ لوئت القلب باللون الأحمر، والشعر باللون الذهبي، ووضعت على الرف ليجف. قضت الصباح بطوله في تلوين الملائكة البيضاء الحلوة بالذهبي والفضي والأحمر والأخضر، لكنها لاحظت أنها تظل بيضاء، بالرغم من أن الألوان التي تلونها بها تظل بيضاء، ممتلئة وسعيدة.

في وقت الغداء مشت إلى المتجر الذي يقع على بعد شارعين. جلست على الكرسي الطويل الذي يقابل الشارع، وأخرجت فوطية بيضاء فردتها على حجرها، ثم تناولت ساندويتش إفاصوليا السوداء المبهرة بالقليل من العلب البلاستيكية التي تحملها، وأخذت تاكل بهدوء.

ثم ترغب في العودة مبكراً إلى الورشة، فأخذت تتسلى برسم ملاك على الفوطية الورقية التي كانت على حجرها، رسمته أبيض، ممتلئاً وسعيداً.

لست السلسلة الذهبية التي علقتها الأخت حول رقبتها في أول عيد ميلاد قضته معها في بيتها اللندني الجديد في الشارع رقم 323 المتفرع من North Hill Street الواقع على الجهة الغربية من النهر. كانت السلسلة ذهبية جميلة ولامعة يتدلى منها صليب رقيق، جميل، وخفيف. قالت إن الصليب سيجمها من الأرواح الشريرة ومن البشر السيئين.

بعد قليل تنبّهت إلى أنها أخذت ترسم سين الحيوان الخرافي الذي كان معلقاً حول رقبتها، والذي لم تجرؤ على أن تسأل الأخت عن مكانه بعد أن نزعته عن رقبتها ووضعت مكانه تلك السلسلة.

عندما غادرت الأخت الممرضة المخيم حرصت على أن تأخذها معها؛ كانت فتاة طيبة، نشيطة وجميلة، ولها صوت قوي. عرضت عليها أن تتبناها، وهي لم تفهم ماذا تعني، لكن الأخت أفهمتها بأنها ستكون في مقام الأم لها، ففرحت. كانت تحب الأخت كثيراً لأنها تلبسها ملابس قطنية بيضاء نظيفة، وتوفر لها الغذاء، وتداوي قروح رجليها



بصبر، كما أنها تعلّمها اللغة الإنجليزية وإنشاد التراتيل. بعدَ شهورٍ من استقرارهما في لندن عرّفَتْها الأُختُ في الكنيسة إلى إحدى صديقاتها كان اسمُها مسز Midway عرضتَ عليها بدورها تعليمها صناعة الشموع المقدسة.

رسمت السن كما تتذكّرها، طويلة وحادة، على سطحها تعرجات بسيطة، وعلى طرفها المدبّب تأكل بسيط. أعادت رسم السن أكثر من مرة، ثم ابتسمت عندما أحسّت بالرّضا عن الرّسم الأخير: كان طويلاً ومُدبّباً ومُتأكلاً عند الحافات. عادت إلى المشغل وأعادت رسم السن على ورق مقوّى، ثم نقلت الرّسم إلى

سطح الخشب، ثم حفرتَه بإزميلٍ حادٍّ وصنعتَ منه قالباً، ثم سكبتَ في بطنه الشمع السائل الذي لوّنته بلون بُني غامقٍ كلون القهوة، وتركته ليَجفّ.

في صباح اليوم التالي أخرجتَ تعويذتها من القالب ورسمتَ عليها بهاء الذهب المخصّص لشعر الملائكة المتموّج نموراً وفهوداً وفيلة صغيرة رسمتَ عليها رجالاً أشباه عِراء يضربون طبول مخروطية رسمتَ عليها أيضاً طيوراً أسطورية ذات ذيول طويلة وأعرافٍ منتصبية كالتيجان. انتهت من الرّسم وتركتَ تعويذتها لتجفّ جيّداً فوق الرّف، وشرعتَ في إكمال

تلوين ملائكتها البيضاء الممتلئة السعيدة ذات الخدود المكتنزة والشعر المتموّج.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

## معادلة

بقلم: فيصل خرتش<sup>١</sup>\*

لم يكن "جقالو" يثير الانتباه في شيء، طبيعي تماماً، هادئ، نشيط، مرح في بعض الأحيان، يخزن بساطة يمكن أن يبيعها لأي كان وبأي سعر، حتى إنه جذب إليه حمّوداً فكانا ودودين كشجرة واحدة.

يعمل زكريا جقالو مع حمّود في معمل أدوية، هكذا كان يسمّيه صاحبه في تلك الأيام، يركّب أدوية في حلة كبيرة ثم يضيف عليها القطر الصناعي وبعد أن يمزجه بالماء الحار والملونات يضيف إليه قليلاً من الكافئين.

كان يشتري الزجاجات التي تجمع من قمامة المدينة، يقوم بغسلها عمّال وعاملات نشيطون، ثم يجففونها وتملاً من السائل بخراطيم معلقة، وبالمناولة من يد إلى يد، توضع عليها في النهاية ورقة تقول إنها شراب مضاد للسعال، تختتم بعد ذلك بغطاء من الفلين وتوزع على الصيدليات فيقبل عليها المدمنون على السعال، يضعون فيها آمالهم بالشفاء العاجل.

..زكريا كان يحلم دائماً بالسفر، عمله هنا مؤقت، وهو على استعداد لأن يتركه في أي لحظة كانت، أمّا حمّود فلم يكن لديه خيار آخر، لذلك كان يعمل بصمت وحكمة، وعندما يجلسون لاستراحة الغداء كان ينزوي بزكريا، يتناولان الطعام ثم يشربان الشاي ويتبادلان المزاح الخفيف ويضحكان.

لم يدرس صاحب مصنع أدوية السعال علم الصيدلة، ولا أي علم آخر، كانت لديه خبرة في تجميع المال ولديه كتاب سميّك، لم يكن يسمح لأحد بالاطلاع عليه، يفتح صفحاته، يقرأ ببطء، يضيف المواد إلى القطر الصناعي الذي سيعبأ بالزجاجات المغسولة، المنشفة جيداً وعندما ينتهي يقول، إن علم العقاقير علم واسع لا يستطيع معرفته كل من أراد ذلك.

عندما تدلّت من رقبة زكريا القطعة الذهبية المربعة، أثارت فضول حمّود، كان يرى

١ - \* كاتب وناقد من سوريا.

السلسال الذهبي وحده ولم تظهر القطعة المربعة أبداً، كانت تختفي تحت القميص الداخلي... لكن حمّود سألته عنها، قال زكريا :... مكتوب عليها ” الوصايا العشر ” عند ذلك عرف حمّود أنّ زكريا يريد الرحيل إلى أرض الميعاد ومنها، وبعد أن يأخذ الجنسية، يطير إلى أوروبا أو إلى أمريكا، إلى أي مكان في العالم... الفرح يغرد على شفتيه وهو يتكلم، وعندما سألته حمّود : وكيف؟

قال : لا أعلم... لكنني يوماً ما سوف أسافر.

عند ذلك تمادى حمّود فقال : زكريا... إذا سافرت فحتماً ستذهب إلى هناك، بتر الموضوع زكرياً فوراً... إلى أرض الميعاد...

ابتسم حمّود، افرض ذلك، وعندها سيأخذونك إلى دورة تدريب عسكرية ومنها إلى الجبهة التي في الطرف الآخر...

قال زكريا... ربّما.

أدرك حمّود أنه قد وضعه في عنق الزجاجة فراح يحاصره بحوار ساعة الغداء...

- هل تعرف يا زكريا، بأنني أيضاً سأذهب لأخدم الوطن.

ردّ زكريا... وسوف يأخذونك إلى دورة تدريب عسكرية ومن ثم ينقلونك إلى الجبهة التي في الطرف الآخر.

قال حمّود وهو يضحك، عند ذلك سننتقابل وكل منا يحمل سلاحه.

- هذا حتماً... أجاب زكريا.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

- المشكلة ليست هنا، المشكلة إذا تعارفنا على الجبهة... ثم وقعت الحرب فهل سيقتل

أحدنا الآخر ؟ ومن سيبدأ بإطلاق النار أولاً ؟

- الصداقة شيء والحرب شيء آخر...

- إذا ستطلق النار عليّ.

- أحدنا يجب أن يعيش والآخر يجب أن يموت، أليس كذلك ؟

- طبعاً...

- وأنا أحب الحياة لنفسني، لذلك أنا من يجب أن يعيش...





يتصرف هو في كل ما أعده له من طعام. كان يتسلل إليها خلسة ويحمل إليها ما لذ وطاب من أطباق. كم هو طيب ونبي! كان حريصاً على سلامتها وسلامة التوأم الذي كانت تحمله في أحشائها، ترى هل يوجد أي إنسان على وجه الأرض يحمل قلباً يفيض بالحب والنبيل كقلب هذا الوفي؟!

لمحتها خلسة ذات ليلة. كانت علامات الصحة والنعمة والخير بادية عليها. كان بطنها مندلقاً، بينما كانت هي شبه منبطحة على الفراش الوثير الذي كان يرتمي هو في أحضانه عند القيلولة أو كلما أراد أن يختلي إلى نفسه. البائس! ترك لها فراشه وتكؤم هو على الأرض! رمقته أنا لوقت. رمقته خلسة وما أغمض هو عينيه. كان يسهر على حراستها وحراسة توأمه القادم في الطريق. حينها فهمت أنا لماذا كان يخسّ هو يوماً بعد يوم ولماذا كان يبدو مرهقاً... البائس! منحها كل شيء: طعامه وفراشه ووقته وراحته و... كائن لا لهذا الزمن هو! بل ما عاد ثمة كائن لا من طينته ولا من أي طينة أخرى يحمل هذا القلب وذاك الضمير وهذه المشاعر المرهفة وتلك النزعة الإنسانية التي تبخرت منذ عصور!

رمقتها أنا ليلتها بعينيّ هاتين، وتظاهرت من جديد بأنني ما رأيت شيئاً وأنا رأيت كل شيء. تحملت نزقه وتحملت دلالها عليه، لكنها - البائسة! - ما إن وضعت توأمها حتى رحلت بعيداً عن البيت. لم

تكتف هي بما سببته لي من مضايقة، بل استدرجته ليرحل معها إلى الأبد. البائس! رحل معها دون أن يكلف نفسه أن يودعني مستسجماً.

تأملت أنا لفراقه واغتسلت بهاء العينين. لكن لم يشفع لي عنده لا الألم ولا ماء العينين. ثم قررت بعد عذاب أن أنساه.

مرت أيام وأسابيع وشهور، ثم لمحت ذات صدفة بعيداً بعيداً عن البيت. لمحتة وتمزق قلبي عند رؤيته. المسكين، بل البائس! صار أكثر ضعفاً مما كان عليه. ذبلت عيناه وترهل وشحب وضاعت ملامح وجهه. بدا لي متسخاً ضائعاً في الشوارع. استعطفني، فما كان مني إلا أن أبجرت في عينيه. كدت أتهاك شفقة عليه. حاول أن يقطع هو خطوة إليّ، لكنه تراجع. لم يتراجع هو امتناعاً، وإنما تراجع لأنه كان يعرج. يبدو أن السافلة كسرت رجله!

خشيت أن أخرج من وقع الصدمة وتخرّ معي أكياس البلاستيك التي كنت أحملها. قطعت خطوة إلى السيارة، ألقيت داخلها بأكياس البلاستيك السوداء، ثم دلفت. بينما كانت السيارة تتقدم، كنت أرقبه أنا من مرآة السيارة. كان يعرج أكثر فأكثر في محاولة منه للحاق بي.

حزّ في نفسي ما آل هو إليه، ووجدتني أتمتم بكلمات لفتت انتباه من كان برفقتي:

- «اللعة على من يتبع أنثى!».

عدت إلى بيتي، ومن يومها قررت ألا أربي القطط من جديد.

# شعر (من تاريخ البيان) \*

## القلب الرماد

شعر: علي السبتي \*

تشتهي النفس أن أخط رسالة  
غير أنني لم تبق في ذبالة  
والذي كان قد جرى هد قلبي  
وسقاني العذاب حتى الثمالة  
فدعيني يا حلوة العين إنني  
لم أعد ذلك الذي يشتكى له  
قد عرفت الهوى فمزق صدري  
حين حاولت حمله واحتماله  
وابحثي عن سواي لم يبق الوجد  
ولا زال يستثير خياله  
صوت أنثى من أي واد يناغي  
أي أنثى تثير فيه انفعاله  
عن فتى كل همه وشوشات  
تتلظى على سطور الرسالة  
لم يزل ينظم النجوم عقوداً  
للقاء كم يشتهي أن يناله

\* شاعر من الكويت - ١٩٣٦م.



في نعيم تظل أما تلقى  
صوتك العذب يا لصوتك ياله  
لا الهموم التي أحس بعينييه  
ولا عمري المعذب شاله  
سوف يلقاك مثلما أن تلقين  
ربيعا "مجررا أذياله"  
كل درب مررت يوما عليه  
حلقت فوقه من العطر هاله  
لست من تبتغين كل عروقي  
ليس فيها إلا بقايا حثاله  
أي دنيا تبغينها من حطام  
مزق البعد روحه وأحاله  
قلبه كالرماد خلفه الجمر  
وفي عينه أمات الذباله  
انتهى فارفقي به لا تقولي  
سوف أشكو إليك قلبي وحاله  
ارحمي قلبه فما عاد فيه  
أي شيء يبثه في الرساله

• العدد العاشر، يناير، 1967.



## أهواء... وأحوال

شعر: د. خالد عبد اللطيف الشايحي \*

أرى الدهر لا يعطي كما شاء طالبه  
وأصعب ما في العيش حال متيّم  
يضيق بمن يغليه رَحْبُ فؤاده  
يمالؤه الواشي بما يستسيغه  
لديه صنوف الناس كل مملّق  
وما الود أن يهدى إلى المرء مطلب  
يرى في وجوه القوم مرأى يسره  
ويبدي إليك المرء ودأ وقربة  
فلو ظهرت كل النوايا جلية  
يُعْرَضُ بالدنيا وكل فصولها  
ويبصر حال الآخرين وحاله  
ويغمه ذو الرأي البصير عيوبه  
وكل لها بين اليدين و خلفه  
وقد يدري بعضاً وينكر بعضها  
فقد يبلغ الشبهات في نيل مأرب  
وماترّع الأخلاق في النفس - والعلا  
وما أنا ممن يدعي العلم دأبه  
ومن يبتليه الدهر لاشك غالبه  
له من هواء في الصدود متاعبه  
وتصفو إلى كل البرايا مشاربه  
وكل تأخى كيدُه ومأربه  
يراعى وتُدنيه إليه مثالبه  
ولكن بأن تبدى إليه عواقبه  
وكل امرئ في طبعه ما يغالبه  
وفي مضمرات النفس تخفى رغائبه  
لما كان للإنسان ألف يقاربه  
وكل على الأهواء تبو معايبه  
تناساه لكن في الورى من يجاذبه  
ويبصرها أعمى قليل مواهبه  
مأثم ناعت من جناها مناكبه  
وقد لا يرى من حوله ما يؤا كبه  
ومن يقتد الإحسان ذلت مصاعبه  
ولكنها طبع يعانيه صاحبه  
وما أنا من تخفي المساوي مذاهبه

\* شاعر من الكويت.

## آخر المطر

شعر: محمد المزوغي \*

من أول الغيم حتى آخر المطر  
 نثرتُ حرفي وأهديتُ الخطأ أثري  
 لا الحقدُ مرَّ على كأسِي ولا اجتَرحتُ  
 كفاي ظلماً يغشُ الحبرُ في خبري  
 في كل سنبلة خبأتُ أغنيةً  
 تبلغ الريح شوق الأرض للمطر  
 ماهمني أن سهماً بات يتبعني  
 من يمسك الجمر لا يخشى من الشرر  
 يا ليل يانفك قد ظل يعبر بي  
 حتى تجاوز حدَّ اليأس والضجر  
 أطلق ظلامك لي في الثور معجزة  
 أني أراه وإن قد خائني بصري  
 في مفرق الشمس لولا أن مددت يدا  
 ما كان للضوء أن يسري إلى القمر  
 ويأبقية هذا العمر بي شغفاً  
 لم يحوه كل ما قد مر من عمري  
 أمضي إلى موعد في الغيب يحملني  
 شوق عظيم أتى قلبي على قدر  
 ومانسيْتُ على صخر مررتُ به  
 زاد الطريق لأقفوراجعاً أثري  
 أكان غيري من أسعى إليه ومن  
 عبرتُ من أجله بوابة السفر  
 ذأيتُ عني لألقاني هناك على  
 نجم توسدته أغضو على صوري

\* شاعر من ليبيا.



# تليق بك الصافنات الجياد (إلى الشبل خالد)

شعر: عبد المنعم سالم\*

لك الصافنات الجياد  
و للريح تسبيحها  
وهي تحمل حممة الزحف  
زحفك  
نحو الحدود المديدة من أول المعتدين  
إلى آخر الشهداء  
ومن أول اللافظين التراث  
إلى آخر الحافظين لما ظل بالروح من رمق  
للعباد

\*  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

لك الصافنات الجياد  
ومن عبّق اسمك  
تقطف فاكهة الخلد  
فاطلب  
مرافقة الخالدين بأعلى الجنان  
وعف  
صحبة الخالدين بقعر الجحيم  
و بنس المهاد  
\*

وفي الحلم مندوحة  
لكن اعمل

\* شاعر من مصر مقيم في الكويت.

فإن ترض بالحلم زاداً وحيداً

بلا عزيمة وارتياح

تكن

كالذين مقابرهم تمشى بهم

في حدائق غربتهم

و تعود محملة كل يوم

بقطف جديد

من الحلم المستعاد

بأن الذين استكانوا ولانوا

ستمطر فوق رفات أراجيفهم

غيمة

تنبت العاديات ضوايح

في ساحة للجهاد

ترد الذين طغوا في البلاد

\*

لك الصافنات الجياد

وللمجد ترنيمة

حفظتها التواريخ

تنشدها للبراعم

حين يعز - كأيامنا - الغاضبون

لأعراضهم

وهي تذبح في كل واد

\*

لك الصافنات الجياد

ولي فيك

ما ضاع عمري له

والمطف لا زال يحتكر الوزن

يَنْزِعُ رِيْشَ الْمَسَاكِينِ  
يُطْلِقُهُمْ وَهُوَ يَهْتَفُ

طَيِّرُوا  
إِلَى الْأَفْقِ الرَّحْبِ  
وَاسْتَمْتَعُوا

بَعْدَ تَحْلِيْقِكُمْ  
بِلَذِيْذِ الرُّقَادِ  
\*

لَكَ الصَّافِنَاتُ الْجِيَادُ  
فَهَيَّا  
أَعِدْ مِنَ الْآنَ وَاحِدَةَ الْحُسَيْنِ  
وَقُلْ لِلشَّهَادَةِ

مَرْحَى

إِذَا فَاتَنِي النَّصْرُ  
أَلْقِ الْأَحْبَةَ عِنْدَ الْمَعَادِ

وَأَلْقِ جَوَابَا  
إِذَا سَأَلَ اللَّهُ عَنْ أَرْضِهِ الْبُورِكَةُ  
مَا فَعَلْتُمْ بِهَا  
يَوْمَ نَادَى الْمُنَادُ  
\*

فَإِنْ هُنْتُ لِلْأَمْرِ  
وَأَنْشَرَحُ الصَّدْرُ  
بِالْحُبِّ وَالذِّكْرِ  
وَالْعِلْمِ

بِالْفِكْرِ وَالْعَمَلِ الْبَكْرِ  
وَأَنْتَصَفْتُ نَفْسَكَ الْمُطْمَئِنَّةُ  
مِنْكَ



لَمَنْ ضَمَّتْهُمْ  
ذَلَّلَتْ نَفْسَهَا الْأَرْضُ  
وَانْبَسَطَتْ  
تَحْتَ نَعْلَيْكَ  
لَا يَبِينُ جَنْبَيْكَ  
أَنْتَ ذَا  
يَا بِشَوْشَ الْفَوَادُ  
تَلِيْقُ بِكَ الصَّافِنَاتُ الْجِيَادُ  
\*



## بعض أيام عجاف

شعر: فيصل سعود العنزي\*

حدثيني عن حياة الياسمين  
أمهليني بعض أيام عجاف  
ما تبقى من مصيري غي أيا  
سوف أعلو في سمو للمعالي  
أين من كانت بكائي والتياغي  
أين من كانت دوائي وشفائي  
أين من كانت زموشي وجفوني  
دفعها الريح بعيداً عبر أمواج خصام  
عندها أنسى اغترابي و جفائي  
حيث أن الشك أعمى أي أعمى  
أو صدى صوت اغترابي للحنين  
كيف أرضي مقلتي، هل من معين؟  
م لها طلع برايات السنين  
أو تراني صاغراً في الجبين  
عند آلام تجلت في شجوني  
عند آهات تجلت في طعوني  
نور أبصار حياة في عيوني  
ليتها لم تجتويني  
ثابتاً مثل جبال ويقين  
ينثر الأشواك حول الياسمين

\* شاعر من الكويت.

# فَنجَانُ الصَّبَاحِ..

شِعْرُ جَاك بَرِيْفِير

ترجمة: عاطف محمد عبد المجيد\*

(١) مَنْ أَجْلِكَ يَا حَبِيبِي

ذَهَبْتُ إِلَى سُوقِ الْعَصَافِيرِ  
وَأَشْتَرَيْتُ بَعْضَ الْعَصَافِيرِ  
مَنْ أَجْلِكَ  
يَا حَبِيبِي

ذَهَبْتُ إِلَى سُوقِ الزَّهْوَرِ  
وَأَشْتَرَيْتُ بَعْضَ الزَّهْوَرِ  
مَنْ أَجْلِكَ  
يَا حَبِيبِي

ذَهَبْتُ إِلَى سُوقِ الْحَدِيدِ  
وَأَشْتَرَيْتُ بَعْضَ السَّلَاسِلِ  
سَلَاسِلَ ثَقِيلَةً  
مَنْ أَجْلِكَ

يَا حَبِيبِي  
ثُمَّ ذَهَبْتُ إِلَى سُوقِ الرَّقِيقِ  
وَيَحْتُ عَنْكَ  
لَكِنِّي لَمْ أَجِدْكَ  
يَا حَبِيبِي.

(٢) فَنجَانُ الصَّبَاحِ

صَبَّ الْقَهْوَةُ فِي الْفَنجَانِ  
صَبَّ اللَّبَنُ

\* شاعر ومترجم من مصر.

فِي فَنَجانِ الْقَهْوَةِ  
وَضَعَ السُّكَّرَ  
وَبِمَلْعَقَةٍ صَغِيرَةٍ  
ذَوِيهِ

اِحْتَسَى قَهْوَتَهُ بِاللَّبَنِ  
ثُمَّ وَضَعَ الْفَنَجانَ مَرَّةً أُخْرَى  
دُونَ أَنْ يُحَدِّثَنِي.

أَشْعَلَ سِيْجَارَةً  
أَرْسَلَ حَلَقَاتٍ مِنَ الدُّخَانِ  
وَضَعَ الرَّمَادَ

فِي الْمَنْفُضَةِ  
دُونَ أَنْ يُحَدِّثَنِي  
دُونَ أَنْ يَنْظُرَ إِلَيَّ.  
نَهَضَ وَاقِفًا

وَضَعَ قَبْعَتَهُ فَوْقَ رَأْسِهِ  
وَلأنَّهَا كَانَتْ تَمْطُرُ  
ارْتَدَى مِعْطَافَ الْمَطَرِ

وَرَجَلَ  
أَسْفَلَ الْمَطَرِ  
دُونَ أَنْ يَقُولَ كَلِمَةً وَاحِدَةً

دُونَ أَنْ يَنْظُرَ إِلَيَّ  
أَمَّا أَنَا فَوَضَعْتُ رَأْسِي  
فَوْقَ يَدَيَّ  
وَرَحْتُ أَبْكِي.

(٣) كِي تَرَسِّمَ صُورَةَ عُصْفُورٍ

أَوَّلًا  
أَرَسِّمُ قَفْصًا  
بِبَابٍ مَفْتُوحٍ



ثُمَّ..  
أَرْسَمَ شَيْئًا رَائِعًا  
شَيْئًا بَسِيطًا  
شَيْئًا جَمِيلًا  
شَيْئًا مُضِيدًا  
بِالنَّسْبَةِ لِلْعُصْفُورِ  
ثُمَّ..  
ضَعَّ اللَّوْحَةَ مُقَابِلَ شَجَرَةٍ  
فِي حَدِيقَةٍ  
فِي غَابَةِ  
وَاخْتَبَى خَلْفَ الشَّجَرَةِ  
لَا تَقُلْ شَيْئًا  
وَلَا تَتَحَرَّكْ..  
أَحْيَانًا  
قَدْ يَصِلُ الْعُصْفُورُ  
مُسْرِعًا  
أَوْ رِيمًا  
يَنْتَظِرُ لِسَنَوَاتٍ طَوِيلَةٍ  
دُونَ أَنْ يَضْعُفَ  
اَنْتَظِرْ  
حَتَّى يَدْخُلَ الْعُصْفُورُ  
فِي الْقَفْصِ  
وَلِحِظَةٍ أَنْ يَدْخُلَ  
أَغْلِقْ بَرِيشَتَكَ الْبَابَ  
بِهَدْوٍ  
بَعْدَ ذَلِكَ..  
امْسَحْ كُلَّ الْقُضْبَانِ  
وَاحِدًا وَاحِدًا  
لَكِنْ



أَحْذَرُ أَنْ تَلْمَسَ وَاحِدَةً  
مِنْ رِيشِ الْعُصْفُورِ.  
(٤) أَرْغَنُ صَغِيرٌ مُتَنَقِّلٌ

أَنَا أَعْرِفُ عَلَى الْبَيَانُو  
قَالَهَا أَحَدُهُمْ  
أَمَّا الْآخَرُ فَقَالَ  
أَنَا أَعْرِفُ عَلَى الْكَمَنْجَةِ  
أَنَا أَعْرِفُ عَلَى الْقِيثَارِ.. عَلَى الْبَانْدُو؟  
أَنَا أَعْرِفُ عَلَى الْكَمَانِ  
عَلَى زَمَارَةِ الْقَرْيَةِ.. عَلَى النَّايِ  
وَأَنَا أَعْرِفُ عَلَى النَّعَارَةِ  
كَانُوا جَمِيعًا يَتَحَدَّثُونَ.. يَتَحَدَّثُونَ  
يَتَحَدَّثُونَ عَمَّا كَانُوا يَعْرِفُونَ  
وَلَمْ نَكُنْ نَسْمَعُ أَيَّةَ مُوسِيقَى  
كَانُوا جَمِيعًا يَتَحَدَّثُونَ  
يَتَحَدَّثُونَ.. يَتَحَدَّثُونَ  
وَلَمْ يَكُنْ ثَمَّةَ شَخْصٍ يَعْرِفُ  
لَكِنْ رَجُلًا كَانَ صَامِتًا فِي رُكْنٍ مَا:  
(عَلَى أَيِّ آلَةٍ تَعْرِفُ يَا سَيِّدِي الصَّامِتَ  
الَّذِي لَمْ يَقُلْ شَيْئًا؟)  
سَأَلَهُ الْمَوْسِيقِيُّونَ  
(أَنَا أَعْرِفُ عَلَى الْأَرْغَنِ الصَّغِيرِ الْمُتَنَقِّلِ  
وَأَطْعَنُ بِالسَّكِينِ أَيْضًا)  
يَقُولُهَا الرَّجُلُ الَّذِي لَمْ يَقُلْ شَيْئًا مُطْلَقًا حَتَّى  
الآن  
ثُمَّ مَدَّ يَدَهُ بِالسَّكِينِ  
وَقَتَلَ كُلَّ الْمَوْسِيقِيِّينَ  
وَرَاغَ يَعْرِفُ عَلَى الْأَرْغَنِ

كَانَتْ مُوسِيقَاهُ سَلِيمَةً جَدًّا  
حَيَّةً جَدًّا..رَاضَةً جَدًّا  
كَبِنْتُ صَاحِبَ الْمَنْزَلِ  
الَّتِي أَخْرَجْتُ الْبَيَانُو مِنْ أَسْفَلِ  
حَيْثَمَا كَانَتْ تَرَقُّدُ يُغَطِّيهَا السَّأَمُ  
وَقَالَتْ:

(كُنْتُ أَلْعَبُ بِالطُّوقِ

بِرِصَاصَةِ صَيْدٍ

كُنْتُ أَلْعَبُ الْحُجْلَةَ

كُنْتُ أَلْعَبُ بِالْدُّوِ

بِالْمُجْرَفَةِ

كُنْتُ أَقْلُدُ أَبِي..أَقْلُدُ أُمِّي

وَالْقَطْ الرَّاقدَ دُونَ حَرَائِكِ

كُنْتُ أَلْعَبُ مَعَ أَخِي الصَّغِيرِ

مَعَ أُخْتِي الصَّغِيرَةِ

كُنْتُ أَقْلُدُ الشُّرْطِيَّ

وَاللِّصَّ <http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

لَكِنْ هَذَا انْتَهَى ..انْتَهَى ..انْتَهَى

أُرِيدُ أَنْ أَقْلُدَ السَّفَاحَ

أَنْ أَعْرِفَ عَلَى الْأَرْضِ.

فَأُمْسِكُ الرَّجُلَ بِيَدِ الْفَتَاةِ الصَّغِيرَةِ

وَأُخْتَفِيَ فِي الْمَدِينِ

فِي الْمَنَازِلِ..فِي الْحَدَائِقِ

وَقَتْلًا مَا اسْتَطَاعَا مِنْ بَشَرٍ

بَعْدَ ذَلِكَ تَزَوَّجَا

وَأَنْجَبَا أَطْفَالًا كَثِيرِينَ

لَكِنْ

تَعَلَّمَ الْبِكْرُ الْعَرْفَ عَلَى الْبَيَانُو

الثَّانِي عَلَى الْكَمَنْجَةِ

الثالث على القيثارة  
الرابع على النعارة  
الخامس على الكمان  
ثم راحوا يمارون بالحديث  
كانوا يتحدثون..يتحدثون  
يتحدثون..يتحدثون..يتحدثون  
ولم نعد نسمع أية موسيقى  
إذ لم يعتبروا مما كان في الماضي!

#### (٥) تلميذ كسول

بإشارة من رأسه يقول:

لا

غير أنه يقول بقلبه:

نعم

يقول نعم لمن يحب

أما للمدرس فيقول:

لا

إنه واقف يستجوب

والأسئلة كلها جادة

فجأة

ينتابه ضحك متواصل

ثم يمسح كل شيء:

الأرقام والكلمات

الأسماء والتواريخ

العبارات والمكائد

ورغم تهديدات المعلم

تحت سخرية أولاد

عباقرة



يَرَسُّمُ بِطَبْشُورٍ  
مِنْ كُلِّ الْأَلْوَانِ  
عَلَى سُبُورَةِ سَوْدَاءَ  
مِنَ التَّعَاسَةِ :  
وَجْهَ السَّعَادَةِ.



يُعتَبَرُ الشَّاعِرُ الْفَرَنْسِيُّ (جاك بريفيير) مِنْ أَهَمِّ وَأَكْبَرِ الشُّعْرَاءِ الْفَرَنْسِيِّينَ الَّذِينَ  
ظَهَرُوا خِلَالِ الْقَرْنِ الْعَشْرِينَ. فعندما بدأ نشر قصائده في المجلات الأدبية عام  
(١٩٣٠) أَحْدَثَتْ ثَوْرَةً فِي الْوَسْطِ الْأَدْبِيِّ وَقَتَهَا بِوَفِيهَا كَانَ يُمَارَسُ كُلُّ أَلْعَابِ اللُّغَةِ. كان  
هناك بريفيير قد وُلِدَ عام (١٩٠٠) ،بينما فارق الحياة في عام (١٩٧٧).  
وقد تَرَكَ وراءه عَدَدًا كَبِيرًا مِنْ الدَّوَاوِينِ الشُّعْرِيَّةِ مِنْهَا: أَحَادِيثُ (١٩٥١) . أوبرا  
القمر (١٩٥٣) . المطر والطقس الجميل (١٩٥٥) . صور (١٩٥٧) . لون باريس (١٩٦١) .  
الكلاب عطشى (١٩٦٤) . أشجار (١٩٦٨)  
. أشياء وأخرى (١٩٧٢) . شمس الليل (صدر بعد رحيله عام ١٩٨٠).

# ملامح كتاب

إعداد: عبدالله عيسى \*

اسم الكتاب:

فقيه اللغة العربية الأستاذ مصطفى النحاس سيرة و تحية

الناشر : جامعة الكويت

قسم اللغة العربية في جامعة الكويت

تاريخ النشر: ٢٠١٠

أصدر قسم اللغة العربية في جامعة الكويت كتاباً تذكاريّاً للفقيه الأستاذ الدكتور مصطفى النحاس، عضو هيئة التدريس سابقاً، وقد شمل الكتاب مجموعة من الشهادات لبعض زملاء الفقيه مثل أ.د. توفيق الفيل، أ.د. عبدالله المهنا، كما شمل مجموعة من البحوث والدراسات قام بها ثلة من أساتذة اللغة العربية مثل أ.د. سعد عبدالعزيز مصلوح و أ.د. محمد الطويل .

ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

اسم الكتاب: موسوعة اللهجة الكويتية

المؤلف: خالد عبدالقادر الرشيد

الناشر : المؤلف

تاريخ النشر: ٢٠١٠

صدرت الطبعة الثانية لكتاب موسوعة اللهجة الكويتية ، طبعة مزيّدة و منقّحة عن الكتاب الصادر عام ٢٠٠٩ ، وهو كتاب يعنى بجمع و شرح مفردات من اللهجة الكويتية مصنفة تصنيفاً معجمياً في جميع مجالات الحياة .

\* كاتب من الكويت.

اسم الكتاب : مرجعيات الجماعات

المؤلف : محمود شمال حسن

الناشر : الانتشار العربي

تاريخ النشر: ٢٠١٠

يبعث الكتاب في التعددية الاجتماعية في الوطن العربي و خاصة في العراق حيث يبحث عن أثر المرجعيات الدينية و السياسية و الاجتماعية في التأثير على هذه الجماعات داخل المجتمع ، و يبحث الكتاب الجماعات و مرجعياتها من ناحيتين الأولى سردية وصفية و الأخرى تحليلية لأهم الجماعات و مرجعياتها .

اسم الكتاب : فلسفة المصير

المؤلف :هاني نصري

الناشر : الانتشار العربي

تاريخ النشر: ٢٠١٠

هذا الكتاب يضع القارئ في حوار فكري عميق مع الأسس الفلسفية للفكر الإسلامي التي على كل من يحاول التصدي لها لا يغفل مدى تجذرها في الفكر العالمي، كصخرة صلبة تشكلت من الفلسفات الإسلامية المصيرية المتعاقبة، التي لا يمكن تجاهلها في الفكر العالمي، أو الظن أنها مجرد أيديولوجيا فلسفية قابلة للتدمير، كما أغريت البرغماتية في نجاحها بتدمير ما واجهها من فلسفات القرن العشرين المؤدلجة. لذلك وجدنا أن موقعنا الفكري كأمة في صلب الحقيقة الفلسفية التي تعني مصير الإنسان يحتم علينا إبراز هويتنا بعد سقوط الإيديولوجيات الاجتماعية، وتهافت البنيوات القاتلة الفردية، وهذه الهوية تدور حول مبادئ حقيقتنا الفلسفية حول مصيرها ومعيقاتها بين فكرنا وعقلنا ووعينا .

تنويه:

سقط سهواً في العدد الماضي اسم الزميل عبد الله عيسى عن مادة إصدارات التي كانت بعنوان "دراسة عن الشاعر عبد الرزاق العدساني للباحث الدكتور إبراهيم آرمن".

# الأنشطة الرابطة

## الشيخة باسمه الصباح تتسلم إصداري الفائزين بجائزتها رابطة الأدباء تشكر الشيخة باسمه على دعمها للحركة الأدبية

استقبلت الشيخة باسمه المبارك العبدالله الصباح وفداً من رابطة الأدباء يتكون من أ.عبد الله خلف و أ.ليلي محمد صالح و رئيس اللجنة الثقافية أ. طلال الرميضي ورئيسة اللجنة الإعلامية أ. جميلة سيد علي بالإضافة إلى القاص الشاب بسام المسلم والشاعر الشاب منصور العازمي .

وقدم لها رئيس اللجنة الثقافية أ. طلال الرميضي الإصدارين الجديدين للفائزين بالمركز الأول في مسابقة الشيخة باسمه للإبداع الأدبي للشباب من فئتي القصة القصيرة والشعر الفصيح والتي أقيمت عام ٢٠٠٩م، وقد نمت طباعتها على نفقتها كجزء من الجائزة.

وأعربت الشيخة باسمه المبارك عن سعادتها بأن ترى إسهامات الشباب الكويتي المبدع ونتائجهم الأدبي الجميل وأبدت تشجيعها لأنشطة منتدى المبدعين الجدد في الرابطة متمنية لهم دوام الرقي والإبداع .

وتوجه الجميع بالشكر للشيخة باسمه لرعايتها الكريمة للإبداع الشبابي ودعمها المتواصل لمنتدى المبدعين الجدد على مدى عشر سنوات في مجالي الشعر والقصة، حيث تأسس المنتدى عام ٢٠٠١م وحظي منها بدعم سخّي مستمر لأنشطته الأدبية والثقافية.

ويحمل الديوان الأول للشاعر منصور العازمي الفائز بفئة الشعر الفصيح والذي أهدها للشيخة باسمه عنوان "نجوم تتلألأ"، كم أهدها الكاتب بسام المسلم نسخة من مجموعته القصصية الأولى بعنوان "تحت برج الحمام" والتي فازت بالمركز الأول بفئة القصة القصيرة.



الشيخة باسمه الصباح تتسلم الإصدارين من طلال الرميضي ويظهر عبدالله خلف و ليلي محمد صالح و جميلة سيد علي و بسام المسلم و منصور العازمي



# الأنشطة الرابطة

## طلاب مادة "الأدب الكويتي المعاصر" يزورون رابطة الأدباء

قام طلاب مادة "قراءة في الأدب الكويتي المعاصرة" (Arb-110) في جامعة الخليج للعلوم والتكنولوجيا مع د. صلاح الدين سليم أرفقه دان مدرس مادة الأدب الكويتي بزيارة إلى "رابطة الأدباء، حيث التقوا السيد أمين عام الرابطة الدكتور خالد الشايحي، ورئيس اللجنة الثقافية طلال الرميضي الذي رحب بالحضور مبيناً أهمية الأدب في حياة الأمة الثقافية وهويتها الحضارية وبين دور الشباب على وجه التحديد في قضايا الإبداع وصناعة المستقبل، وأشاد بـ"جامعة الخليج للعلوم والتكنولوجيا" لمبادرتها في تدريس الأدب الكويتي، وهو حلم لطالما راود أدباء ومتقفي الكويت وها هو ماثل للعيان في جامعة خاصة متميزة ورائدة، وتناول فكرة تأسيس منتدى المبدعين الجدد ودوره الرائد في صقل المواهب الأدبية الشابة، موضحاً دور الشيخة باسمه المبارك الصباح في رعاية ودعم أنشطته.

وتحدث أمين عام رابطة الأدباء د. خالد الشايحي بكلمة رقيقة من القلب إلى القلب سارداً جزءاً من تاريخ مسيرة الأدب في الكويت منذ عام ١٩٢٤م عندما تأسس النادي الأدبي والذي يعد أول مرفق أدبي في الوطن العربي، داعياً شباب الجامعة إلى الاستفادة من تجارب الكتاب والشعراء الشباب الذين شكلوا منتدى خاص بالمبدعين تحت رعاية وإشراف رابطة الأدباء، قائلاً بأن الباب مفتوح في أية لحظة لمن يرغب في المشاركة مستمعاً أو متدرجاً في الكتابة الأدبية شعراً ونثراً.

وفي كلمته، شكر د. صلاح الدين سليم أرفقه دان (مدرس مادة الأدب الكويتي بجامعة الخليج للعلوم والتكنولوجيا) الرابطة وأعضائها الكرام على حسن وفادتهم، بين فيها أهداف تعليم المادة، وعلاقتها بالثقافة الكويتية، وأوضح هدف الزيارة في تحقيق التعارف عن كثب بين طالبات المادة وبين أدباء الكويت، بحيث يتمكن الطلبة من إجراء البحوث والدراسات المطلوبة في المقرر بشكل حي وعملي مع الأديب نفسه من المعاصرين.

ووجه كلمة لطلابه قال فيها إن النخلة المعطاء المورقة ما هي في أصلها إلا نواة صغيرة أثمرت وأينعت، وكذلك العمل الأدبي يبدأ بنواة إن اهتم بها صاحبها كبرت وينعت، وإن أهملها ضمرت وماتت، وعلى الشباب أن يهتم بمسقى ورعاية بذور الكلمة فيهم حتى تظهر للعيان، وما من كانت لأمع إلا وبدأ على استحياء ثم استرى على سوقه كشم الجبال.

ثم ألقى الشاعر فيصل العنزي كلمة أشاد من خلالها بدور رابطة الأدباء في تبنى وتشجيع وبلورة طاقات الشباب والناشئة من أبناء الكويت والمقيمين فيها، داعياً الشباب الزائر إلى الاستفادة من هذه الفرصة للارتقاء بقلمهم إلى سدة الكتابة الأدبية الرائدة.

كما رحبت الكاتبة القصصية نورا بورغيث مشرفة منتدى المبدعين الجدد بطلبة

جامعة الخليج منوها إلى دور منتدى المبدعين الجدد في مساعدة الشباب ذوي الميول الأدبية سواء في كتابة الشعر الفصيح أو القصة أو المسرح ،  
ثم جرى حوار بين الطالبات وبين رئيس وأعضاء رابطة الأدباء، في مواضيع ذات علاقة مباشرة بمادة قراءة في الأدب الكويتي المعاصر (Arb-110)، ثم قام الجميع بجولة تعريفية على المبنى والخدمات التي يوفرها بما في ذلك مكتبة للبيع ومكتبة للاستعارة ومسرح الرابطة ومقر مجلة البيان ،وفي الختام تم توزيع بعض المطبوعات الأدبية على الطلبة، والتقاط صور تذكارية.

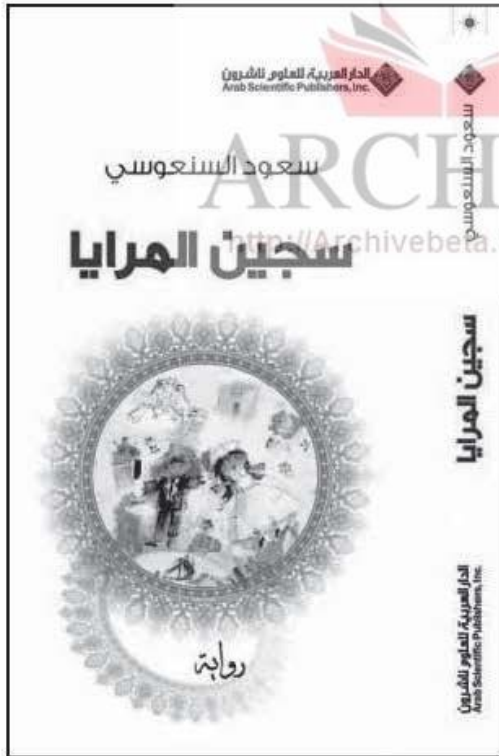
\*\*\*



# حفل تكريم الروائي الفائزة «جائزة ليلى العثمان» السنعوسي: الجائزة ستهمس لي دائماً.. تذكر مسؤوليتك

مههاب نصر\*

في احتفال كبير أقامته رابطة الأدباء، تم تكريم الفائز بجائزة ليلى العثمان لإبداع الشباب في القصة والرواية، الروائي الشاب سعود السنعوسي عن روايته «سجين المريا» الصادرة حديثاً عن الدار العربية للعلوم ناشرون في بيروت، الذي قال في كلمة له بهذه المناسبة «ينظر البعض إلى الجائزة على أنها مكافأة على جهد قد بذلته في وقت ما لكتابة عمل إبداعي، واحتفالية تنتهي فور انتهاء حفل التكريم، أما أنا فلا أجد في هذه الجائزة سوى ورطة تكبر منذ اليوم الأول، وتذكرني بالأمانة التي أحملها بين يدي: قلبي وأوراقه، لقارئه المحتمل ومجتمعي».



قدم للحفل الشاعر حسين العنديلبي، مشيداً بتشجيع الأدبية ليلى العثمان للإبداع الشبابي على مدى الأجيال المتعاقبة وتسمية المواهب واحتضانها، إيماناً منها بالبور العظيم للأدب والثقافة في بناء الأفراد، ورسم الملامح الحضارية للمجتمع.

وفي كلمة له ألقاها نيابة عنه طلال الرميضي عبر عادل العبد المغني ممثلاً لرابطة الأدباء عن اعتزازه بكم الجوائز التي يضمها أفراد من أبناء الكويت لدعم الإبداع سواء أكان داخلها أو خارجها، وذلك من خلال المسابقات الأدبية التي رفعت شأن الكويت في المحافل الثقافية العربية والعالمية، كما حضرت المبدعين من كل

\* نقلًا عن صحيفة القبس





د. خالد الشابيحي وطلال الرميضي وسعدية مفرح وعدد من الحضور

الفئات العمرية، ووسم العبد المغني «جائزة ليلى العثمان» بالجائزة المتميزة، كما نوه باستحقاق المنعوسي وروايته «سجين المرايا» للجائزة، وكذلك بالقيمة الفنية العالية للمجسم المصاحب للجائزة وهو من تصميم الفنان الكبير سامي محمد،  
للتشجيع والتحفيز

أما صاحبة الجائزة الأدبية والروائية ليلى العثمان، فقد أشارت في كلمتها إلى الدور الذي لعبه «منتدى المبدعين» بالرابطة، الذي قام بالإشراف عليه الأديب وليد المسلم، حيث أتاح الفرصة لإبراز مواهب الشباب في مجالات الإبداع في القصة والرواية والشعر، وقالت إنها تابعت المواهب التي جمعها هذا المنتدى، «مما دفعني لتخصيص جائزة لمزيد من التشجيع والرعاية والتحفيز على المنافسة الشريفة»، وتحدثت العثمان عن الأعمال التي رشحت للجائزة وأشادت من بينها بالمجموعة القصصية للقاص





بسام المسلم «تحت برج الحمام».

وهنأت العثمان سعود السنعوسي الفائز بالجائزة، كما طالبت الأدباء الشباب بمواصلة الطريق والتركيز على القراءة لإنضاج موهبتهم، كما وجهت الشكر للجنة التحكيم، وللشيخة باسمه المبارك التي رعت منتدى المبدعين.

مشهد الوجد والدموع

الشاعرة سعدية مفرح قدمت رؤيتها النقدية لـ«سجين المرايا» وكاتبها. وتلك الرؤية كانت جزءاً من التقديم الذي تصدر الرواية للشاعرة نفسها. حيث رأت أن السنعوسي استعان في روايته بموهبة كبيرة في الكتابة، وقدرة لا بأس بها على التحليل النفسي.

وأشارت مفرح إلى معرفتها المسبقة بالسنعوسي حين قدم نفسه ككاتب يجمع بين التواضع والثقة بالنفس، ولكنها لم تدع ذلك يؤثر في حكمها على كتابته التي لم تأت مخيبة للآمال حيث رأت فيه «روائياً يغالب شجته الفائض بحكمة المدرسين، فيكتب روايته ليصنع منها سجلاً للضوء، ويجعل من الكتابة خلاصاً، ومن الرواية ملاذاً».

وأضافت كإضاءة على الرواية: «في سجين المرايا قترأى لنا أولاً قصة حب مبسترة وبائسة بتفاصيل صغيرة، وعلى الرغم من أن هذه القصة ذات الدعايات الرومانسية الغضة تستغرق كل مساحة الرواية تقريباً، فإنها تبدو هامشية وربما مجرد أرضية لعلاقة الراوي أو ذلك الفتى الغر بوالدته على نحو غريب ومأساوي. ففي حين يبدو مشهد موت الأم مشهداً عابراً في الكتابة، رغم قسوته واكتنازه الكثير من الوجد والدموع، يتضح لنا مع تداعي الأحداث واقترب النهايات إنه المشهد الرئيس الذي تمحورت حوله كل الحكايات الأخرى من بعيد أو قريب».

وقالت مفرح: إن التهنية ليست للسنعوسي وحده، بل لكل الشباب الرائعين الذين تقدموا للجائزة ولم يحالفهم الحظ هذه المرة.. «فالجوائز على أية حال ليست كل شيء.. يا شباب، وأحياناً هي لا شيء».

كما هنأت مفرح ليلي العثمان «ليس لأنها أسست الجائزة التي نلتقي في رحابها وحسب، بل أيضاً لأنها قبل الجائزة وبعدها كانت معنا.. مع الجميع، وبكل الأشكال الممكنة»، وفي كلمة أخيرة وجهتها إلى الفائز، قالت الشاعرة سعدية مفرح: «إنها البداية.. مجرد البداية يا سعود.. الطريق موحش، والزاد قليل.. تملك سلاحاً مهماً جداً اسمه الموهبة، لكنه لا يكفي وحده، عليك اكتشاف بقية ما تحتاجه شيئاً فشيئاً لتستمر، وتلك هي لذة الإبداع الحقيقي».

ملامح مقبلة

سعود السنعوسي -الذي يعتبر أول من يفوز بهذه الجائزة من خارج إطار منتدى المبدعين الجدد في رابطة الأدباء- عبر في كلمته عن مشاعر الفرح الممزوجة بالشعور بالمسؤولية، وقال: إن الجائزة «ستساهم في رسم ملامح أعمالتي المقبلة، وتهمس في

أذني قبل أن يلامس قلمي الأوراق: تذكر مسؤوليتك!». وتوجه السنعوسي بالشكر لأسرته، خاصاً بالذكر جدته شيخة سليمان البسام التي «رسمت نصف شخصيتي»، وللأم التي «جعلتها تموت على صفحات الرواية لأعبر عن مدى حبي واحتياجي لها بالدموع». كما شكر الشاعرة سعدية مفرح التي وصفها بـ«الحقيقية»، وقال إنها «الإنسانة التي أمسكت بيدي وفتحت لي بوابة عالم جديد، ثم أشارت للبعيد وقالت: انطلق». وتوج في نهاية كلمته لصاحبة الجائزة قائلاً: «شكراً لاعتراك بدور الشباب، ولساهمتك في رسم لوحة جميلة للكويت التي نحب، لوحة ألوانها .. شباب الكويت». في ختام الحفل تسلم السنعوسي جائزته وشهادة تقدير من الأديبة ليلى العثمان والدكتور خالد الشايجي أمين عام رابطة الأدباء.

